MIRCEA

ELIADE

EDITORIAL TROTTA

LA ISLA DE EUTANASIUS

La isla de Eutanasius

Mircea Eliade

Traducción de
Cristian Iuliu Ariesanu

E D I T O R I A L T R O T T A

Esta obra se beneficia del P.A.P. García Lorca,
Programa de Publicación del Servicio de Cooperación y Acción Cultural
de la Embajada de Francia en España
y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores

LA DICHA DE ENMUDECER

Título original: L'Île d'Euthanasius

© Editorial Trotta, S.A., 2005
Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
http://www.trotta.es

© Éditions de L'Herne, 2001

© Cristian Iuliu Ariesanu, 2005

ISBN: 84-8164-753-5
Depósito Legal: M-20.648-2005

Impresión
Marfa Impresión, S.L.

CONTENIDO

La isla de Eutanasius 9
Los «peldaños» de Julien Green 21
El folklore como instrumento de conocimiento 29
Temas folklóricos y creación artística 47
Barabudur, templo simbólico 51
La concepción de la libertad en el pensamiento hindú 67
Notas sobre el arte hindú 79
Notas sobre la iconografía hindú 85
Ananda Coomaraswamy 89
Un estudioso ruso sobre la literatura china 99
El diario de la señora Sei Shonagon 107
Diarios de pintores: Alaska y las Marquesas 111
Antiguas controversias 115
«Las luces» del siglo XVIII 123
El Museo Rural rumano 127
La historia de la medicina en Rumanía 133
Un nuevo tipo de literatura revolucionaria 141
Sobre una ética del «poder» 149
Lucian Blaga y el sentido de la cultura 157
Joaquín de Fiore 165
Un episodio de *Perceval* 171

Índice de nombres rumanos 177

LA ISLA DE EUTANASIUS

La carta del viejo ermitaño, con la que se abre el tercer capítulo de *Cesara*, constituye, sin duda, la más acabada visión paradisíaca de la literatura rumana:

> Mi mundo es este valle rodeado por todas partes de peñas infranqueables, que se levantan como un muro por el lado del mar, de modo que nadie pueda vislumbrar el paraíso terrenal en el que vivo. Tiene una única entrada, una roca movediza que cubre la boca de una gruta, que lleva hasta el interior de la isla. Así pues, quien no pasa a través de esta gruta, piensa que la isla no es más que un montón de rocas estériles en medio del mar, sin vegetación y sin vida. Pero el corazón de la isla está rodeado por rocas gigantescas de granito, que se alzan como negros guardianes, al mismo tiempo que el valle de la isla, profundo y sumergido debajo del espejo del mar, está cubierto por remolinos de flores, vides silvestres y hierbas altas y aromáticas que nunca han sido segadas. Pero encima de este manto de vida vegetal hay todo un mundo de animales. Miles de abejas..., los abejorros vestidos de terciopelo, las mariposas azules... En medio del lago, casi negro por el reflejo de los juncos y las hierbas que le rodean, se encuentra otra isla, más pequeña, con un bosquecillo de naranjos. En este bosquecillo se encuentra la gruta, que he transformado en casa, y mi colmena. Esta isla dentro de la isla es como un enorme jardín, que he plantado para las abejas...

Los investigadores de la obra de Mihai Eminescu, y de manera especial el señor G. Călinescu, han subrayado en repetidas ocasiones el sentido y el valor edénico de la isla descubierta por Eutanasius. Si prescindimos del aspecto exuberante de la isla, la descripción del monje nos ofrece elementos categóricamente paradisíacos; por ejemplo, las «cuatro fuentes», reminiscencia de los cuatro ríos del Paraíso (Génesis, 2, 10), y la «floresta» de la pequeña isla, una réplica del «jardín» que está plantado en medio del Paraíso; la palabra *Edén* podría ser traducida también como un sustantivo, con el significado entonces de «placer, delicia»: en la Vulgata encontramos incluso la expresión *paradisum voluptatis*.

Por supuesto que no tenemos la intención de sugerir ninguna «fuente» oculta de Eminescu. El señor G. Călinescu ha demostrado con suficiente competencia la ineficacia de una exégesis demasiado centrada en la búsqueda de «las fuentes e influencias» (*La obra de Mihai Eminescu*, vol. V). Es precisamente en relación con la isla de Eutanasius como el señor Călinescu ha señalado algunas analogías presentes en la literatura romántica (*ibid.*, pp. 316 ss.), mencionando, no sin una cierta ironía, un texto de *Suttanipta* en el que se compara el Nirvana con una isla. (Un incorregible «buscador de fuentes» podría argumentar que esta última le era inaccesible a Eminescu. Pero precisamente a través de la versión italiana de Pavolini que está utilizando, el señor Călinescu sabe que la primera traducción de *Suttanipta* al inglés fue realizada en 1881 y la versión en alemán en 1889. Este hecho no significa —podría seguir argumentando nuestro «buscador de fuentes»— que Eminescu no pudiera haber conocido otra «isla» mítica india, que tuviera analogías con la isla descubierta por Eutanasius; es decir, el lago Anavatapta y la isla Zvetadvîpa, de la tradición hindú y la tradición budista, respectivamente. Weber se ocupó de estas islas paradisíacas y de su posible origen cristiano en varios estudios publicados entre 1860 y 1874. Cuando el señor Călinescu, en el segundo volumen de su *Obra de Mihai Eminescu* [pp. 80 ss.], pasa revista a los trabajos sobre hinduismo que el poeta pudo haber conocido, cree que la *Historia de la literatura hindú* publicada por Weber en 1852 fue consultada por Eminescu. No sería, pues, descabellado pensar que el poeta había consultado también otras obras de Weber, el más célebre especialis-

ta en hinduismo de la época, para informarse sobre las islas paradisíacas. Sin embargo, nos apresuramos a señalar que esta eventual objeción del «buscador de fuentes» nos parece, incluso si fuera cierta, carente de toda importancia.)

Así pues, la «fuente» de Eminescu tiene poca relevancia, si es que el poeta acudió a alguna fuente. Sin embargo, la isla de Eutanasius presenta un máximo interés para la justa comprensión del poeta. El papel que la isla desempeña en la historia de la pasión entre Jerónimo y Cesara no es en absoluto accidental. Al contrario, podríamos decir que representa el verdadero centro de la historia; no solamente porque hace posible el encuentro final entre los dos enamorados, sino porque la magia de la isla, por sí misma, resuelve el drama de los personajes. Jerónimo termina por enamorarse de Cesara después de haberla contemplado desnuda a la orilla del lago de la isla. Esta desnudez no tiene nada de licencioso; en la prosa de Eminescu, conserva el sentido originario, metafísico, del «despojamiento de cualquier forma», de la vuelta a lo primordial, a lo preformal. La Cesara de la que acaba enamorándose Jerónimo es *así*. Los repetidos encuentros en la «fortaleza», a pesar de toda la pasión desatada de la doncella, no habían logrado disolver la reserva, la placidez, la melancólica indecisión de Jerónimo. *La isla*, sin embargo, pertenece a otra geografía; una geografía mítica, no una real. Jerónimo reencuentra aquí la condición edénica:

> A menudo, en las noches calurosas de verano, se acostaba desnudo a la orilla del lago, cubierto solamente por una tela de lino, y entonces toda la naturaleza, el murmullo de las blancas fuentes, el rumor del mar, la grandeza de la noche, le sumergían en un sueño profundo y feliz, en el que vivía como una planta, sin dolor, sin sueños, sin deseos.

En esta isla paradisíaca era posible el encuentro y el amor adánico de los dos jóvenes.

Por otra parte, incluso en la descripción de Eminescu, la isla de Eutanasius aparece como una isla «encantada». No muy alejada de la orilla, ella permanece, sin embargo, desierta. Resulta difícil creer que ningún otro explorador haya descubierto antes que Eutanasius la gruta y la pequeña entrada que conducen al centro de la isla.

Cesara logra penetrar en la isla con bastante facilidad. Se trata, pues, de un territorio que es accesible únicamente para *algunos* hombres; para los que aspiran con todo su ser hacia la realidad y la beatitud de los «orígenes», de la condición originaria. Esta isla paradisíaca, perteneciente a una geografía mítica, es al mismo tiempo una isla de muerte, semejante a la «isla de los Bienaventurados» de la Antigüedad, donde algunos héroes como Peleo, Cadmo o Aquiles seguían viviendo. En la «isla de los Bienaventurados», o la isla Leuké, los héroes estaban casi siempre acompañados por mujeres a las que la voluntad de los dioses había liberado de la descomposición de la muerte; así pues, Aquiles tenía por compañera a Medea, a Ifigenia o a Helena. Es evidente que aquí se trata también de una representación de la muerte; porque las «islas de los Bienaventurados» estaban localizadas en los mares del Extremo Occidente, allí donde (según las tradiciones egipcias, celtas, helenísticas) iban las almas de los muertos «gloriosos» (héroes, aristócratas, iniciados, etc.). En cualquier caso, las «islas de los Bienaventurados» no son accesibles para cualquier alma mortal. En ellas pueden entrar únicamente los elegidos, mientras que las almas de los demás mortales se transforman en sombras sin memoria, en formas larvarias, sedientas de sangre.

La ambivalencia de la isla de Eutanasius no tiene por qué desorientarnos. Se trata de un terreno paradisíaco, cualitativamente distinto de todo lo que le rodea, en el que la beatitud de la vida admite, en lugar de excluir, la beatitud de la «buena muerte»; tanto la una, como la otra, son estados en los que ha sido abolida la condición humana (el drama, el dolor, el devenir). Por otra parte, esta simetría obedece a las intenciones del poeta. El cadáver desnudo del eremita Eutanasius está enterrado bajo la cascada de un riachuelo:

> Que las lianas y las flores de agua envuelvan con su vegetación mi cuerpo y entretejan sus hilos con mi pelo y mi barba... Que el río, siempre fresco, me disuelva y me una con toda la naturaleza, *protegiéndome de la corrupción* [el subrayado es nuestro]. De esta forma, mi cadáver permanecerá durante años sumergido en la corriente, como un anciano rey de cuentos que lleva dormido siglos en su isla «encantada».

El rechazo de la descomposición, que tan categóricamente confiesa Eutanasius, responde al rechazo de las formas larvarias que profesaba el espíritu heroico y aristocrático de los griegos; los «bienaventurados» de las islas seguían conservando allí (en aquel ámbito que para la gente podía significar la «muerte») su personalidad, su memoria, su forma. La desnudez, que tanto Cesara como Jerónimo descubren en la isla, representa precisamente este estado ambiguo de vida total y de muerte simbólica al mismo tiempo (porque también a los muertos se les entierra *desnudos*, y el cadáver, al transformarse en una semilla, alcanza un destino agrícola, vegetal). Los dos jóvenes logran vivir de una forma adánica porque han renunciado a cualquier «forma» humana, porque se han desnudado completamente y han superado la condición humana, penetrando en una zona sagrada, es decir, *real*, distinta al espacio circundante, «profano», corroído por el eterno devenir, por las ilusiones, el dolor, la futilidad.

La isla de Eutanasius no representa un «motivo» aislado en la creación del poeta. El señor Călinescu ha señalado la frecuencia de las islas y del régimen oceánico en la obra de Eminescu. En el poema «Sueño» encontramos una isla con «negras y santas bóvedas» (*La obra de Mihai Eminescu*, IV, pp. 18-19). En los *Avatares del Faraón Tla*, el héroe desciende hacia un lago en medio del cual «se dibujaban las negras y fantásticas formas de una isla cubierta por un bosquecillo...» (*ibid.*, p. 40). «Făt-Frumos nacido de una lágrima» nos habla también de una isla cubierta por una cúpula:

> La luna había salido de la montaña y se reflejaba en un lago grande y cristalino como el azul del cielo. En el fondo del lago, se podía ver brillando la arena de oro; y en medio del lago, sobre una isla de esmeralda, se levantaba un imponente palacio de un mármol como la leche, translúcido y blanco, rodeado por un campo con árboles verdes y espesos... (p. 51).

En el poema «Mureşan» encontramos «islas ricas», «islas bellas y llenas de bosquecillos», «islas santas» retumbando con «cánticos maravillosos», etc. (p. 53). Las mismas «islas ricas, con grandes jardines de laurel» encontramos en «El cuento del Mago» (p. 56).

Ciertamente, tal como observa el señor Călinescu (pp. 57 ss.), la presencia casi obsesiva de las islas paradisíacas en la obra de

Eminescu tiene que ser relacionada con los elementos oceánicos. Con razón nos habla el eminente crítico de la «aspiración neptúnica» del poeta. El poema «Me queda un solo anhelo», con sus múltiples variantes, pertenece a una rica producción poética de inspiración marítima:

> Oh mar, helado mar, ¿por qué no estoy
> cerca de ti, para ahogarme?
> Me has abierto tus azules puertas
> y mi dolor refrescarías
> con tu eterno rocío. Me abrirías
> tus azules y grandiosas alas
> y bajando sobre las escaleras de las olas
> saludaría con mi áspero canto
> a los antiguos y orgullosos dioses del Walhalla (p. 59).

Los elementos acuáticos del poema «Hyperión» son bien conocidos:

> ... Y se abalanza presuroso
> Y se hunde en el mar...
>
> Allá en palacios de coral
> Por siglos vivieron
> Y todo el mundo de la mar
> A ti obedeceremos.

En el poema «La muchacha del jardín de oro» (Călinescu, *op. cit.*, IV, p. 61), el dragón seduce de esta guisa a su amada:

> Oh, ven conmigo, amada mía, al fondo del mar
> ... y serás del océano, su pálido monarca...

Volvemos a encontrar la misma invitación en otros poemas:

> Oh, ven a la mar que abarca
> un alto cielo, de estrellas repleto
>
> En la ventana de la mar
> Estaba la niña del monarca...
> En el fondo del mar, el fondo del mar
> su dorado rostro robó...

Profunda mar, bajo la faz de la luna
Indiferente, solitaria — ¡mar!...

Podríamos multiplicar fácilmente las citas. Siguiendo la configuración del «cuadro psíquico» de la obra de Eminescu, el señor Călinescu no ha dudado en conceder una importancia capital al elemento acuático, elemento capaz de explicar en gran medida las intuiciones míticas del poeta:

> Se trata de un pensamiento cosmogónico. Cuando el poeta se pone a filosofar, el agua adquiere el sentido saturado de mitología de la materia originaria, de la que proceden y a la que vuelven todas las cosas. Sin embargo, cuando las imágenes son espontáneas y están en relación con un sentimiento de regresión, entonces el poeta, que no había visto el mar en su juventud, presiente en el elemento acuático, a menudo asociado con las tinieblas, una primera etapa de la extinción de la conciencia cósmica y de la disolución en la nada. Sin llegar a ser recuerdos de nacimiento en el sentido fisiológico de la palabra, las aguas de Eminescu son, en el orden universal y cosmogónico, una imagen típica de la Nada (p. 55).

Y a continuación, después de citar e interpretar tantos textos, el señor Călinescu llega a formular la siguiente afirmación sintética: «Eminescu está poseído por la imagen arquetípica del nacimiento, por el sentido cosmogónico, vivido como génesis o como extinción y simbolizado, casi siempre, por el elemento neptúnico» (p. 70).

Ciertamente, tales «obsesiones» no son una mera casualidad en la obra de un gran poeta. Podríamos decir que los elementos oceánicos y la nostalgia de la isla paradisíaca pertenecen a la herencia de todos los románticos en general; porque el Romanticismo ha «descubierto» el océano, fue receptivo a su magia e interpretó su simbolismo. Pero esta observación no desmiente los resultados del señor Călinescu. El Romanticismo en su totalidad representa la nostalgia de los «orígenes»; la matriz primordial, el abismo, la noche rica en gérmenes y *latencias* o el principio femenino, en todas sus manifestaciones, son categorías románticas de primera magnitud, que no dependen de «influencias» literarias, ni de «modas», sino que definen una cierta posición del hombre en el Cosmos. Para concluir, el parentesco de Eminescu con otros grandes poetas románticos no puede

ser explicado a través de «influencias», sino de una experiencia y una metafísica común a todos ellos. La posición romántica es una de las pocas actitudes del espíritu humano que no puede ser ni aprendida, ni simulada. (Por supuesto, estamos hablando de los auténticos creadores; la mediocridad puede producir híbridos de todo tipo.)

Sin embargo, la isla de Eutanasius, aunque se integre perfectamente en el simbolismo oceánico y en la cosmogonía de Eminescu, tiene significaciones metafísicas incluso más precisas. Si el agua (especialmente el agua oceánica) representa, en muchas tradiciones, el caos primordial anterior a la creación, la *isla* simboliza la *manifestación*, la Creación. Como el loto en las tradiciones iconográficas asiáticas, la isla implica una «fundación firme», el centro a partir del cual se creó todo el mundo. Esta «fundación firme» en medio de las aguas (es decir, en medio de todas las posibilidades de existencia) no tiene siempre un sentido cosmogónico. La isla también puede simbolizar un ámbito trascendente, que pertenece a la realidad absoluta y que, por consiguiente, se distingue del resto de la Creación, dominado por las leyes del devenir y de la muerte. Sin duda, Zvetadvîpa es una isla trascendente que pertenece a esta tipología y a la que se puede acceder únicamente a través del «vuelo», destino privilegiado de los yoguis y los sabios hindúes (véase *infra*, p. 41 de la presente edición). Pero, tanto el hecho de «volar» como el de «tener alas» significan tener acceso a las realidades trascendentes, desprenderse del mundo. A Zvetadvîpa (= «la isla blanca»; cf. Leuké, la «isla de las Serpientes», etc.) solamente pueden llegar los que han superado la condición humana, así como no pueden acceder a la isla de Eutanasius los que no han vuelto a la condición adánica, paradisíaca. Según las tradiciones griálicas de la novela de caballería, José de Arimatea parte hacia la isla de Avalon (la «isla blanca»), localizada en el Extremo Occidente, y allí traduce el libro del Santo Grial. Se trata, pues, de una isla trascendente, detentora de una revelación divina que el ámbito profano no podría «soportar».

Por otra parte, hay una equivalencia entre todas estas «islas trascendentes» y los paraísos hindúes. Sukhavati (el paraíso de Buda) es parecido a los así llamados Brahmalokas (o mundos de Brahma) y estos territorios trascendentes, a su vez, pueden ser homologados fácilmente a las islas míticas de otras tradiciones. Todas ellas son

fórmulas simbólicas de la *realidad absoluta* y del «Paraíso». Así como la isla situada en medio de las aguas amorfas simboliza la Creación, la *forma*, de igual modo la isla trascendente situada en medio de un mundo en eterno devenir, en el océano de formas perecederas del Cosmos, simboliza la realidad absoluta, inmutable, paradisíaca.

La isla de Eutanasius pertenece a esta clase de islas trascendentes. Porque allí el «devenir» ha dejado de ser trágico y humillante; en un sentido, se puede hablar de una «detención», porque el cadáver de Eutanasius ha sido preservado de la descomposición para permanecer durante siglos debajo de las cascadas, «como un anciano rey de cuentos». Incluso el amor entre Cesara y Jerónimo deja de ser allí una «experiencia», para transformarse en un «estado» paradisíaco, porque su encuentro acontece en una perfecta desnudez, es decir, despojados de cualquier «forma», liberados de cualquier individuación, reducidos a arquetipos, a seres que pueden conocer sin «devenir». Podríamos hablar, pues, de una regresión (la obsesión del poeta, según el señor Călinescu), pero en el sentido de una reintegración en el arquetipo, de una abolición de la experiencia humana vista como una consecuencia del pecado original; la vuelta al estado adánico que precede a la Caída, estado que no conoce ni la «experiencia», ni la «historia»...

Se puede dudar, ciertamente, de la validez de tales consideraciones sobre la obra de un poeta. Con razón sostiene el señor Călinescu que la reunión de todos los elementos neptúnicos de la obra de Eminescu nos ayudaría a entender el pensamiento del poeta. Por eso no tiene ningún reparo en utilizar algunos resultados del psicoanálisis para reconstituir e interpretar los elementos oníricos y cosmogónicos de la creación de Eminescu. Sin embargo, el eminente crítico rechaza los resultados excesivamente unilaterales del psicoanálisis, aunque a veces parece fascinado por la explicación freudiana de los sueños de nacimiento:

> Es evidente que la isla con bóveda en la que descubrimos a un muerto es idéntica a la isla con gruta, rodeada de aguas, en la que Eutanasius acaba su existencia. Se trata, pues, de un sueño de nacimiento, en el que el recuerdo de las aguas amnióticas, de la existencia en el vientre materno, se traduce en este cuadro (vol. IV, p. 20).

Nos apresuramos a precisar que «el recuerdo de las aguas amnióticas», tan invocado por los psicoanalistas en la interpretación de los mitos, es, en el mejor de los casos, una afirmación precipitada. Si el recuerdo de las aguas amnióticas puede explicar tanto las cosmogonías acuáticas como las iniciaciones por inmersión en agua (tal como cree O. Rank en *Der Mythus von der Geburt des Helden*, Leipzig, 1909), tendríamos que encontrar *exclusivamente* cosmogonías acuáticas e iniciaciones por inmersión en agua. Porque todos los hombres han conocido, en su fase prenatal, las aguas amnióticas, y no sería razonable pensar que algunos individuos han conservado su recuerdo, mientras que otros lo han perdido. En realidad, tal como ha demostrado W. H. Rivers entre otros[1], existen muchas cosmogonías continentales, telúricas, que colocan antes de la Creación una sustancia amorfa, sólida o gaseiforme, y no un océano. Tampoco el simbolismo del renacimiento (la iniciación), tal como lo encontramos en muchas culturas (África, Oceanía, América del Norte), hace referencia a algún elemento acuático o al agua. Los recuerdos prenatales están muy poco documentados y ni los psicólogos como Rivers, ni los etnólogos como F. Boas o Kroeber, ni los sociólogos como Malinowski, ni siquiera historiadores de las religiones como el profesor Clemens, los toman en serio. Baste recordar el estudio de este último, «Die Anwendung der Psychoanalyse auf Mythologie und Religionsgeschichte»[2], o *Der Oedipus-Komplex* (Berlín, 1929) de W. Schmidt, para que un investigador serio se dé cuenta de los errores de método, de la falta de información y de sentido crítico, de la óptica maniática de los freudianos que han intentado explicar psicoanalíticamente los mitos y los ritos.

Sin embargo, las afirmaciones del señor Călinescu sobre la importancia de los elementos cosmogónicos (las aguas, las islas) en la obra de Eminescu están totalmente justificadas. Estos elementos pertenecen hasta tal punto al clima espiritual del poeta, que toda su creación artística sería incomprensible (o, en cualquier caso, carente de significación y consistencia metafísica) sin ellos. Si el psicoanáli-

1. «The Symbolism of Rebirth»: *Folklore* (1912), pp. 14-33, artículo en el que se critica precisamente el libro de Rank.
2. *Archiv für gesamte Psychologie* 61 (1928).

sis —al recurrir tanto al recuerdo de las aguas amnióticas, como a los recuerdos oníricos— no nos puede ser de gran ayuda para penetrar en el sentido y el mecanismo de la creación poética de Eminescu, entonces está justificado buscar en otro sitio esta «clave».

Señalábamos en otra ocasión («Los 'peldaños' de Julien Green», véase *infra*, pp. 21-28) que el símbolo puede irrumpir en la obra de un escritor incluso en contra de su voluntad; especialmente cuando éste no llega a tomar conciencia del sentido y las valencias del símbolo presente en su creación artística. Por supuesto que no se trata de un «simbolismo» personal, descubierto o interpretado por un cierto escritor (las creaciones de este tipo son, generalmente, híbridas e inertes), sino de un simbolismo ecuménico y universal, fácilmente reconocible en numerosas culturas y operativo sobre distintos niveles (mito, arquitectura, rito, iconografía, etc.). Al ser intuido por el creador, un cierto símbolo interviene en la obra de arte y la organiza en conformidad con su propia coherencia, con su «lógica» oculta, sin que el poeta se dé cuenta siempre de su sentido, de las proporciones o las valencias de este símbolo. Cada gran creador redescubre ciertos símbolos sin darse cuenta de ellos. Sin embargo, es necesario un acto inicial de intuición, sobre el que no vamos a insistir demasiado por ahora. Tales símbolos centrales son, sin duda, «revelados»; ellos descienden de una zona extrarracional que podemos llamar «inconsciente» (porque esta palabra puede abarcar muchas cosas). El hecho es que, al mismo tiempo que profundizamos e iluminamos el símbolo central de una obra de arte, también facilitamos su «comprensión» y su fruición, realizando las condiciones óptimas para una perfecta contemplación estética (la contemplación estética, por otra parte, nunca ha excluido, en los tiempos dorados de la filosofía, el estudio de la metafísica implícita en una obra de arte, porque no existe obra de arte que no sea solidaria con un «principio», cualquiera que sea éste).

Conociendo la vocación filosófica de Eminescu y su descendencia romántica, nada nos impide otorgar tanto al símbolo como a la metafísica un importante papel para la explicación de su obra poética. Poco interesa si el poeta «sabía» o «quería» crear utilizando ciertos símbolos. El hecho es que estos símbolos, tal como ocurre en la obra de cualquier gran creador, demuestran ser ecuménicos, es de-

cir, válidos metafísicamente, y la hermenéutica no resulta excesiva para su interpretación. En cuanto a los orígenes de estos símbolos, ni los análisis oníricos, ni las aguas amnióticas nos podrán ayudar demasiado, porque, aunque el sueño tenga muchas analogías con el mito, no podemos deducir una relación causal entre ellos. Como mucho, podemos afirmar que tanto el mito, como el sueño tienen una naturaleza extrarracional y se imponen al espíritu humano con la fuerza de una «revelación». Por otra parte, el mito deriva siempre de un sistema de símbolos muy coherente; es, con una palabra un poco excesiva, una «dramatización» del símbolo...

(1939)

LOS «PELDAÑOS» DE JULIEN GREEN

Los lectores de Julien Green están familiarizados con la atmósfera sobrecogedora, extraña, a veces casi fantástica de sus libros. Así pues, las confesiones que abundan en su reciente *Diario* no sorprenderán a nadie. Julien Green, el hombre, ha conocido casi todas las obsesiones y teorías de sus propios personajes. El primer volumen del *Diario*[1] está lleno de sueños terroríficos y recuerdos de las pesadillas de su niñez, de miedos e inhibiciones, de emociones extrañas, de la obsesión de la guerra, del cataclismo universal, del fin de la civilización, etc. Este hecho no significa que estemos delante del diario de un exaltado. Las confesiones de Green, a pesar de su terrible contenido, tienen un aire ingenuo e incluso «sano», podríamos decir; en cualquier caso, no encontramos ni el *pathos*, ni las fiebres patógenas con las que nos han acostumbrado los casos clínicos o pseudoclínicos. La sensibilidad «profana» de Green demuestra haber permanecido no solamente intacta, sino ser también muy rica. Este escritor, atrapado por sueños y obsesiones, está enamorado de los paisajes, las mujeres, los libros y los cuadros. No muestra ninguna aversión frente a la realidad inmediata, sino todo lo contrario: una acentuada inclinación

1. Vol. I, 1928-1934, Plon, Paris, 1938.

hacia los paisajes exóticos y melancólicos (los Estados Unidos de América), hacia la luz, la lucidez, las lecturas clásicas, la música sobria. En una palabra, aunque los elementos extrarracionales estén omnipresentes tanto en su vida como en su obra, éstos no llegan a afectar ni a la economía, ni al «equilibrio normal» de la una o de la otra. Incluso podríamos decir que, en la conciencia de Julien Green, lo «fantástico» ha conquistado su *derecho a la existencia*: la experiencia fantástica no anula, ni invalida todas las demás posibles experiencias de la condición humana.

Cuánto más valiosas nos parecen, pues, ciertas «obsesiones» de este escritor, lúcido y casi siempre un excelente artesano, por otra parte. Él mismo señala asombrado la presencia de semejante *leitmotiv* fantástico. El 3 de abril de 1933 apuntaba en su *Diario*:

> En todos mis libros la idea del miedo o de cualquier otra emoción intensa parece estar inexplicablemente relacionada con una escalera. Tomé conciencia de este hecho ayer, al pasar revista a las novelas que había escrito. Por ejemplo, en *Le Voyageur*, la ascensión del viejo coronel está acompañada por un aumento progresivo del miedo dentro del ánimo del héroe. En *Mont-Cinère*, Emily se encuentra con el fantasma de su padre sobre una escalera. En *Adrienne Mesurat*, la heroína empuja a su padre cuando éste se encuentra sobre una escalera, y pasa después casi toda la noche allí. En *Leviatán*, la señora Grosgeorge, presa de un gran pánico (*angoisse*), sube y baja continuamente las escaleras. En *Les Chefs de la mort*, el héroe prepara su crimen sentado sobre una escalera. En *L'autre sommeil*, el héroe se desmaya sobre una escalera. En *Naufragios*, Philippe está subiendo y bajando una escalera cuando toma la decisión de espiar a su mujer. Y por fin, en el cuento que acabo de escribir la escalera es el escenario de una extraña crisis de risa loca. Me pregunto cómo he podido repetir con tanta frecuencia, casi sin darme cuenta, el mismo escenario. Cuando era niño soñaba que era perseguido por una escalera. Mi madre experimentó los mismos miedos cuando era joven: supongo que me los transmitió. Estoy seguro de que a muchos novelistas les impulsa a escribir la acumulación de estos *recuerdos inmemoriales*. Ellos hablan en nombre de cientos de muertos, sus muertos; expresan, por fin, todo lo que sus ancestros guardaban en el fondo de sus almas, por prudencia o por pudor (p. 137).

Julien Green es plenamente consciente de que el «motivo» de las escaleras (peldaños, ascensión) pertenece a esa categoría de *recuer-*

dos inmemoriales que permanecen en el fondo del alma de todos los hombres. Se muestra, sin embargo, asombrado de la frecuencia que alcanza en su obra literaria; también se asombra de haber abusado de tal «efecto» casi sin darse cuenta. Y a pesar de todo, es probable que se asombrara incluso más, si conociera la extraordinaria frecuencia de *los peldaños y las escaleras* en las creencias de todos los pueblos y, sobre todo, si conociera su significado simbólico y metafísico. La técnica literaria de Julien Green, que casi siempre asocia la idea del *miedo* (inquietud, fantástico, muerte) con la subida y bajada de unas escaleras, no sólo encontraría una comprobación psicológica inmediata en la «experiencia fantástica» de sus ancestros, sino también, nos atrevemos a decir, una justificación teorética; porque, por sorprendente que resulte esta afirmación, incluso para la expresión de unos estados extrarracionales (miedo, obsesión, exaltación, aniquilación) es necesaria una coherencia (la «lógica del símbolo»), en la que la imaginación o la voluntad individual no cumplen ningún papel. Y entre todos los símbolos que están todavía a disposición del hombre moderno, ninguno refleja mejor la asociación *miedo-idea de muerte* como el simbolismo de los «peldaños» de una escalera...

Pero, ante todo, una aclaración preliminar: no se trata de psicoanálisis, de la interpretación freudiana de los gestos y símbolos. Lo que el psicoanálisis aporta a la interpretación del simbolismo arcaico tiene muy poca importancia y podemos prescindir de su comentario sistemático. Freud interpreta los *peldaños* y la ascensión de una escalera como la satisfacción inconsciente de un deseo sexual. No se puede negar la presencia del elemento erótico en algunos *significados* del simbolismo de los peldaños; pero el sentido erótico no es ni universal, ni primordial.

Para resumir lo que hemos dicho, *los peldaños y la escalera representan en todas las tradiciones el camino hacia la realidad absoluta*. Esta «realidad absoluta» (que se opone al «devenir», a la vida profana, *no consagrada*, ilusoria, en la que los hombres viven durante casi toda su vida) se concentra en un *centro*, en una zona sagrada que podemos llamar «templo», «montaña cósmica», «eje del Universo», «árbol de la vida», etc. Una breve referencia a la significación de estos símbolos se encuentra en nuestro libro *Cosmología y alquimia*

babilónica[2]. El lector podrá encontrar la documentación completa en un libro que no ha sido publicado todavía, *La montaña mágica y el árbol de la vida*. Para la presente nota hemos escogido unos cuantos ejemplos de este último libro.

Así, el templo mesopotámico formado por siete pisos (*ziggurat*) simboliza la montaña cósmica, es decir, el *mundo real* que no «deviene», ni sufre la corrupción y la muerte. De hecho, la ascensión de cada piso de un *ziggurat* significa el acceso del hombre a la realidad absoluta. Pero el *ziggurat*, como cualquier otro templo arcaico (India, Indochina, China, etc.), era únicamente una imagen de la montaña cósmica. El que *sube* la montaña cósmica se acerca y *penetra* en una zona absoluta, consagrada, real. En dos de sus trabajos[3], Theodor Dombart ha reproducido varias imágenes caldeas que representan a un dios levantándose entre dos montañas, como un verdadero dios del sol (el sol = símbolo de la realidad absoluta, astro eternamente igual a sí mismo, porque no cambia, no «deviene»). El trono del rey coincidía con la montaña cósmica, con la zona sagrada, con la realidad absoluta. Para simbolizar la victoria del rey Naramsin (2800 a.C.) sobre sus enemigos y su permanencia en la *realidad*, se le representaba subiendo los peldaños de la montaña sagrada[4].

Por supuesto que la ascensión de una montaña (peldaños, pisos, terrazas, escaleras...) puede significar también el tránsito al otro mundo, la *muerte*. La salida de la vida «irreal» (no consagrada), del «devenir» ilusorio y el paso, a través de la *muerte*, a una zona real (el hombre se reencuentra a sí mismo, desaparecen las ilusiones de la existencia individual, etc.) es expresada, en ciertos idiomas arcaicos, por términos que implican la idea de *peldaño* y *ascensión*. La lengua asiria utiliza la expresión «agarrarse a las montañas» para el verbo «morir». De la misma forma, en la lengua egipcia, *myny*, «agarrarse», es un eufemismo para «morir» A través de la muerte, el hombre se acerca al centro, a la realidad absoluta que, tal como hemos visto, es simbolizada por la montaña, el *ziggurat*, etcétera.

2. Bucureşti, 1937, pp. 28 y 31 [trad. esp. de I. Arias Pérez, Paidós, Barcelona, 1993].

3. *Der Sakralturm*, München, 1920; *Der babylonische Turm*, Leipzig, 1930.

4. Cf. la bella reproducción de esta célebre estela en A. Jeremias, *Handbuch der altorientalischen Geisteskultur*, Berlin, ²1929, p. 68.

Cuando el otro mundo es representado como subterráneo (judíos, griegos etc.), el alma tiene que *bajar*. Por el contrario, cuando el otro mundo está en el cielo (indios, australianos, etc.), el alma del muerto tiene que subir *los peldaños de una montaña* o *escalar* un árbol, una cuerda[5]. La idea de que se puede llegar al otro mundo con la ayuda de unos peldaños o una escalera o una cuerda o subiendo un árbol, es muy frecuente. Los egipcios han conservado en sus liturgias funerarias la expresión *asken pet* («peldaños»), para mostrar que la escalera que el dios Ra pone a la disposición del muerto, cuando éste asciende al cielo, es una escalera real[6]. En muchas tumbas de la época de las dinastías egipcias arcaicas y medievales se han encontrado amuletos que representan una escalera (*maquet*) o unos peldaños[7]. Pero no es éste el lugar adecuado para mencionar las decenas de dibujos funerarios egipcios que representan escaleras, peldaños, etcétera.

Entre los pueblos ugrofineses y siberianos que han conservado el chamanismo encontramos el mismo simbolismo. Uno Holmberg recogió, en un libro publicado por la Academia de Ciencias de Helsinki (*Der Baum des Lebens*, 1923), muchos materiales sobre la ascensión extática del chamán durante el sacrificio. Se cavan nueve peldaños en un árbol y el chamán, después de una larga preparación ceremonial, empieza su ascensión hacia Bai Ulgan, el dios que mora en el decimosexto cielo, subiendo en éxtasis, de peldaño en peldaño, hasta llegar al cielo.

Más interesante todavía es el ritual hindú para la determinación y consagración de un lugar de sacrificio (es decir, de una zona sagrada, real, que es homologada con un *centro absoluto*, una montaña cósmica). *Taittiriya Samhita* (VI, 6. 4. 2) nos revela el sentido de estas operaciones: «Ciertamente, el oficiante tiene que construirse una escalera y un puente para llegar al mundo celeste». En otro pasaje de la misma colección (I, 7. 9), el oficiante escala unos peldaños (*akramana*) y, al llegar a la cima del palo sacrificial, levanta sus manos excla-

5. Cf. por ejemplo Van Gennep, *Mythes et légendes d'Australie*, las leyendas n.[os] 17 y 66, con sus notas.

6. W. Budge, *From fetish to God in Ancient Egypt*, Oxford, 1934, p. 346.

7. W. Budge, *The Mummy*, Cambridge, ²1925, pp. 324 y 327.

mando: «He llegado al cielo, a los dioses; ¡he llegado a ser inmortal!». La ascensión ritual al cielo es una *durohana*, una «subida dificultosa». La literatura védica abunda en expresiones de este tipo[8].

Pero es evidente que semejante ascensión ritual (por escaleras, peldaños, árboles o cuerdas, etc.) es muy peligrosa. El oficiante anula su condición humana una vez que ha salido del ámbito profano, no consagrado, del «devenir», para entrar en el cielo, la realidad absoluta, el ámbito de los «dioses» (realidades espirituales permanentes, contrarias a la transitoriedad del hombre). Por otra parte, ya se sabe que, en cualquier ritual, el oficiante abandona su condición humana para adquirir de manera transitoria un *cuerpo divino* (real, sagrado); lo que llamamos «consagración» es precisamente esta investidura del oficiante con las virtudes místicas que le garantizan la inmunidad en el ámbito sagrado; si no fuera así, el cuerpo humano, profano, se desintegraría al entrar en contacto con la realidad absoluta; el *no-ser* no puede tener acceso directo al *ser*. El rito presupone, pues, una muerte simbólica *del hombre*, para poder llegar a ser un *oficiante* y para poder acercarse a los dioses (es decir, para poder penetrar en la realidad absoluta). El oficiante ya no es un hombre, sino un dios: «Si no desciende de nuevo a este mundo, entonces accede al mundo sobrehumano o enloquece», dice un texto hindú (*Pancarimsa Brahmana*, XVIII, 10, 10). Otros textos afirman que el oficiante, si permanece demasiado tiempo en el ámbito de los dioses, se arriesga a morir o incluso a ser quemado por el fuego ritual.

Ya hemos recogido suficientes ejemplos. Resumiendo, podríamos decir que los peldaños simbolizan el camino hacia la realidad absoluta (dioses, ámbito sagrado, etc.) o hacia la muerte (a veces, estas dos «direcciones» se confunden). En cualquier caso, el camino está lleno de peligros; el que se aventura a recorrerlo, renuncia temporalmente (en el caso del oficiante) o para siempre (en el caso del muerto) a la condición humana. Es un camino de angustia, de éxtasis, de locura, de aniquilamiento. En una palabra, es la más decidida aniquilación de la vida individual. (Solamente en este sentido es vá-

8. Cf. A. Coomaraswamy, *Svayamatrnna: Janua Coeli, passim.*

lida la interpretación freudiana: peldaños = deseo sexual, en la medida en que el Eros anula al individuo.)

Volviendo a las confesiones de Julien Green, es evidente que los «recuerdos inmemoriales» de los que habla este escritor no le han engañado. La asociación peldaños-miedo-muerte encuentra, tal como hemos visto, una justificación teorética en el más puro y ecuménico simbolismo. No se trata de analizar en qué medida el «instinto» le había revelado a nuestro autor el sentido oculto de estos objetos, tan «profanos» en apariencia, como los peldaños de una escalera. Sirvan estas reflexiones para atraer la atención del crítico literario sobre otra clase de problemas: ¿acaso se puede justificar semejante exégesis de una obra literaria de un autor que demuestra y confiesa ignorar las posibles dimensiones simbólicas presentes en su escritura? Todos sabemos, por ejemplo, que una interpretación simbólica de la *Divina Comedia* está plenamente justificada, porque Dante *conocía* ciertos sistemas simbólicos y escribió su obra a la luz de este conocimiento. Cuando dos autores tan familiarizados con el simbolismo hermético como Panofsky y F. Saxl descubren, al interpretar la *Melancolía* de Durero, una verdadera metafísica escondida en algunas indicaciones secretas del cuadro, su investigación parece plenamente justificada, porque Durero *conocía* o, por lo menos, había *conservado* muchos elementos del simbolismo plástico y arquitectónico europeo. Pero si alguien se atreviera a interpretar la obra literaria moderna de un autor «profano» para mostrar algunas de sus significaciones ocultas, podríamos decir que sus interpretaciones resultarían extrañas al cuerpo de la obra, «añadidas» o «encontradas» allí por el intérprete, mostrándose el autor totalmente ajeno a tales preocupaciones o habiendo utilizado solamente *por casualidad* ciertos procedimientos literarios con implicaciones simbólicas. Es posible que nuestro ejemplo, elegido de la obra de Green, haga tambalearse la solidez de semejantes objeciones. Podemos constatar que la «voluntad» o la «cultura» del autor poco o nada importan, cuando se trata de identificar un símbolo o un principio metafísico dentro de una obra literaria. El símbolo sabe encontrar su sitio e iluminar, a su manera, la totalidad de la obra, con o sin el permiso del autor. No hace falta, pues, demostrar que el autor *ha conocido* un cierto sentido oculto o un cierto tema simbólico, para poder in-

terpretar su obra desde esta perspectiva. Tampoco hace falta demostrar que tal poeta se *ha inspirado* en tal otro poeta, o en varias fuentes, para escribir una poesía en la que está presente un cierto simbolismo. Los «recuerdos inmemoriales» de los que habla Green tienen más importancia que la casual *inspiración* de las fuentes «cultas». El verdadero problema reside en la naturaleza de estos «recuerdos inmemoriales», en si éstos son simplemente una herencia «oscura» (como creen los psicoanalistas) o tienen un origen más noble: si el simbolismo tradicional tiene su origen en meros tropismos y automatismos inferiores o en una «metafísica» de una perfecta coherencia y claridad.

(1939)

EL FOLKLORE COMO INSTRUMENTO DE CONOCIMIENTO

En este artículo nos proponemos responder a una pregunta muy precisa: *¿pueden servir los documentos etnográficos y folklóricos como instrumentos de conocimiento?* Si la respuesta es sí, *¿en qué medida?* Tenemos que aclarar desde el principio que no nos interesan aquí ni los problemas, ni los métodos de la filosofía de la cultura. Por supuesto que cualquier documento etnográfico y cualquier creación folklórica pueden servir, en el campo de la filosofía de la cultura, para el conocimiento de un *estilo* o el desciframiento de un *símbolo*. Los instrumentos de trabajo y los métodos de la filosofía de la cultura están hoy en día ampliamente aceptados tanto por el público europeo, como por el público rumano. Es suficiente recordar la *Trilogía de la cultura* del señor Lucian Blaga, para darnos cuenta de los excelentes resultados a los que pueden llevar tales investigaciones. Además de la síntesis creada por el señor Blaga, podemos mencionar otras obras de la misma importancia que intentan demostrar, a partir de documentos etnográficos y folklóricos, o apoyándose sobre ciertos textos importantes (los Vedas, etc.) y sobre los monumentos arquitectónicos de la época clásica o de la Asia arcaica, la existencia de una tradición espiritual única, de una visión primordial del mundo. Oponiéndose a las concepciones organicistas e historicistas de la filosofía de la cultura, estos autores han intentado establecer *la unidad de las tradiciones* y de los símbolos que se encuentran en la base de las antiguas civilizaciones orientales, amerindias, occidentales e incluso

de las culturas «etnográficas». Bástenos con mencionar a algunos de estos últimos autores: René Guénon, J. Evola, los dos «diletantes»; Ananda Coomaraswamy, especialista en el arte y la iconografía hindú; W. Andrae, asiriólogo y arqueólogo (cf. en especial *Die Ionische Säule*, Berlín, 1933), Paul Mus, orientalista y arqueólogo; Alfred Jeremias, asiriólogo, especialista en cuestiones sumerias, etc. Hace falta subrayar que ninguno de estos autores olvida la «especificidad» de las culturas; sin embargo, afirman que los mismos *sentidos* y los mismos *símbolos* sirven como clave explicativa para cada una de ellas en parte. Se trata, de alguna forma, de una restauración de la posición intelectualista frente a los problemas de la cultura y la historia; posición que busca encontrar leyes generales y uniformes para la explicación de las formas de vida anímica de la humanidad de todos los tiempos y de todos los lugares. Sin embargo, estos mismos autores rechazan los criterios uniformes de explicación utilizados por algunas escuelas sociológicas modernas. Rechazan, en general, tener como punto de partida los «hechos», es decir, partir de abajo hacia arriba, para limitarse a buscar la significación de un símbolo, de una forma de vida o de un ritual en su conformidad con ciertos cánones tradicionales.

Pero, tanto en el caso en el que sean reivindicados por la filosofía de la cultura como por la atención de los especialistas anteriormente mencionados, tenemos que reconocer que únicamente semejantes esfuerzos por comprender estos materiales etnográficos y folklóricos recompensan la fatiga con la que fueron recogidos, clasificados y editados. El trabajo acumulado por miles de especialistas durante los últimos cien años habría sido un derroche inútil de pasión e inteligencia, si no sirviera para penetrar en ciertas zonas del conocimiento, inaccesibles para los demás instrumentos de investigación. En cuanto a nosotros, apreciamos tanto los resultados de la filosofía de la cultura, como los estudios «ecuménicos» (del tipo de los de Ananda Coomaraswamy y Carl Hentze), fundados en documentos arqueológicos, folklóricos y etnográficos. Sin embargo, pensamos que los materiales folklóricos nos pueden servir para alcanzar otro tipo de conocimiento que el conocimiento brindado por la filosofía de la cultura. Es decir, creemos que problemas que están en directa relación con el hombre, con la estructura y los límites de su conocimien-

to, pueden ser descifrados hasta su resolución final a partir de los datos folklóricos y etnográficos. Dicho de otra forma, no dudamos en conceder a estas manifestaciones del «alma popular» o de la así llamada «mentalidad primitiva» el mismo valor que a la mayoría de los hechos que conforman la experiencia humana en general[1].

Ya sabemos, especialmente después de la controversia levantada por la teoría de sir James Frazer, en qué consiste la así llamada *magia contagiosa*. No nos interesa aquí la validez de la *teoría* de Frazer sobre la magia o sobre las diferencias entre magia y religión[2]. A nosotros nos interesan los documentos etnográficos y folklóricos que Frazer ha reunido y clasificado en su grandiosa obra *La rama dorada*. Hacemos referencia a esta colección porque puede ser consultada por cualquiera, tanto en su edición popular (trad. francesa, París, 1924) como en su edición científica (el primer volumen de *The Magic Art*; existe también una versión francesa en Geuthner)*.

Frazer llama *magia contagiosa* a aquel grupo de creencias primitivas y populares en las que está implícita la idea de una relación «empática» entre el hombre y cualquier cosa con la que ha estado en contacto directo:

> El ejemplo más familiar de magia contagiosa es la simpatía que se supone que existe entre el hombre y cualquier parte desprendida de su propio cuerpo, como por ejemplo, el pelo o las uñas, de modo que el que ha entrado en posesión del pelo y de las uñas de un hombre puede ejercer su voluntad sobre aquella persona, esté donde esté (*Le Rameau d'or*, p. 36; *The Magic Art*, vol. I, p. 175).

Esta creencia es universal y Frazer cita un número impresionante de testimonios recogidos tanto entre los «primitivos», como entre los demás pueblos de la Antigüedad, de la Asia culta o la Europa

1. En este artículo pretendemos tan sólo justificar un método de trabajo. No hay más citas que las absolutamente necesarias para ilustrar nuestra tesis. La documentación y la bibliografía aparecerán en un libro que está en aparición.

2. El lector que quiera seguir esta controversia teorética encontrará datos en R. Marret (*The Threshold of religion*, ²1914, pp. 29, 38, 73, 190), R. H. Lowie (*Primitive Religion*, London, 1925, pp. 136-150), W. Schmidt (*Der Ursprung der Gottesidee*, vol. I, Wien, ²1926, pp. 510-514).

* *La rama dorada: magia y religión*, trad. esp. de E. Campuzano e I. Tadeo, FCE, Madrid, 2005.

cristiana. Todo lo que ha estado alguna vez en relación directa, orgánica o «inorgánica», con el cuerpo de un hombre conservará, incluso mucho tiempo después de haberse separado, un tipo de contacto «fluido», mágico, «empático» con aquel cuerpo. Los dientes, la placenta, el cordón umbilical, la sangre de una herida, el arma que la causó, la ropa que llevamos, los objetos que hemos tocado o cogido, las huellas dejadas en la tierra, todas estas cosas permanecen durante mucho tiempo en un misterioso contacto con el hombre a quien pertenecían. La virtud mágica que tienen los objetos de permanecer en contacto invisible con el cuerpo humano es, sin embargo, muy molesta para un «primitivo», porque un hechicero o incluso un enemigo, superficialmente iniciado en los secretos de la magia, podrán provocarle en cualquier momento una enfermedad o la muerte, actuando sobre cualquier objeto, por pequeño que sea, que haya estado en contacto con él. Por ejemplo, si un hechicero quema las uñas de un hombre, aquel hombre morirá. En la tribu wotjobaluk, si un hechicero coloca una alfombra cerca del fuego, el propietario de la alfombra caerá enfermo al momento. En una isla de las Nuevas Hébridas, un hombre que quiera matar a otro intentará conseguir una prenda que haya llevado este último y la quemará a fuego lento. En Prusia se dice que, cuando no puedas atrapar al ladrón que te ha robado, sería bueno al menos recuperar algún objeto que haya descuidado (preferentemente una prenda) y darle muchos golpes: el ladrón caerá enseguida enfermo...

Los estudiosos e historiadores que se han dedicado a estudiar estas creencias primitivas y populares han afirmado que se trata de una falsa lógica. La mente primitiva, prerracional, aplica erróneamente las leyes de la causalidad, decían ellos. La concepción de una relación mágica, «fluida», que conecte al hombre con los objetos que han estado alguna vez en contacto con él, ha surgido de un conocimiento imperfecto de las leyes de la realidad; se trata, pues, de una superstición, de una falsa generalización, que no tiene ninguna justificación dentro del campo de la experiencia.

Nosotros creemos que el problema de la magia contagiosa también puede ser planteado desde otro punto de vista. Quiero decir que tendríamos que preguntarnos si semejante relación «fluida» entre el hombre y los objetos que han estado en contacto con él, no resulta

desmentida por la experiencia humana entendida *en toda su amplitud* y no sólo en sus niveles normales. Por lo que sabemos, esta relación «fluida» ha sido hoy en día ampliamente demostrada en sujetos pertenecientes a las culturas europeas y americanas, examinados seriamente por Dufay, Azam, Phaneg, Pagenstecher, el profesor Charles Richet y otros. Buchanan, el primero en investigar este fenómeno metapsíquico, le dio un nombre detestable, *psicometría*, que fue justamente contestado por Charles Richet. El profesor francés prefiere llamar *cryptesthesie pragmatique*[3] a la facultad que tienen ciertos sujetos para «ver» personas, objetos o incluso historias enteras, con nada más tocar un objeto que haya estado mucho tiempo en contacto con el cuerpo humano. Algunos ejemplos nos harán entender mejor lo que significa la *criptestesia pragmática* o la *psicometría*:

> El señor Dufay ha citado el caso de María B... Cuando María se encuentra en estado hipnótico, le enseña un objeto que haya pertenecido a un asesino. Entonces, ella empieza a retratar al asesino...
>
> La señora Piper, al palpar mechones de pelo u objetos que hayan pertenecido a tal o cual persona, nos puede dar detalles precisos de esa persona... (p. 225).
>
> La señorita Edith Hawthorne nos ofrece varios casos de criptestesia pragmática. N. Samuel Jones le mandó un fósil encontrado por un minero entre las capas de carbón. Pero resulta que el padre de aquel minero había fallecido en un accidente, hace veinte años, en aquella mina. La señorita Hawthorne dice que tiene una visión horrible, un hombre tendido en el suelo, inánime, lívido, con la boca y la nariz ensangrentadas. Se nos dan otras interesantes, pero imprecisas indicaciones sobre los numerosos objetos enviados por el señor Jones a la señorita Hawthorne (p. 228).

Hechos similares, de una suficiente precisión, fueron recogidos por el doctor Osty. En un artículo nuestro publicado hace diez años[4], llamábamos la atención sobre algunas observaciones del director del Instituto de Estudios Psíquicos de París. El doctor Osty había pedido a una señora enferma que escribiera unas cuantas líneas sobre una hoja de papel para entregar después la hoja a un «sujeto», la señora Berly, sin ofrecerle ninguna otra indicación. El sujeto retrató

3. Ch. Richet, *Traité de métapsychique*, Paris, ²1923, pp. 222-231.
4. «*Magie şi metapsihică*»: *Cuvîntul* (17 de junio de 1927)

a su autor con una exactitud pasmosa, presentándolo como un ser que sufría de dolencias renales y estomacales, agotado por la fiebre, detalles que nadie podía conocer. Es significativo el hecho de que las líneas en cuestión habían sido copiadas al azar de un periódico y que, desde el punto de vista grafológico, no indicaban ningún signo de debilidad. También hay que precisar que todos los médicos que la habían examinado pensaban que sufría de una enfermedad distinta a la que tenía en realidad, de modo que el fenómeno no se puede explicar como una adivinación de tipo telepático de los pensamientos del doctor Osty. Y un último detalle: ningún médico había previsto la muerte cercana de la enferma, hecho que el «sujeto» predijo y que se cumplió poco tiempo después. El doctor Osty analizó también a otro «sujeto», el señor Fleurière, que había reconocido el informe médico del abad Vianney, muerto entre 1853-1863, a partir de un trozo de su vestido.

Es inútil añadir que no nos interesa aquí en absoluto la explicación científica de estos fenómenos; si éstos pueden explicarse a través de la clarividencia, la hipnosis o la patología. Nos limitaremos a llamar la atención sobre un solo hecho: la existencia, sin lugar a duda, de una facultad humana que permite a ciertos sujetos restablecer la relación entre una persona cualquiera y los objetos que, alguna vez, le han pertenecido. Esta facultad, a la que podemos dar el nombre que queramos, incluso los más extravagantes, tiene una importancia decisiva para nuestra investigación, porque una vez que la experiencia humana ha admitido la *criptestesia pragmática*, ya no tenemos ningún derecho a rechazar de forma *a priori* la realidad de los hechos y creencias que están en el trasfondo de la concepción de «magia contagiosa», considerándolos meras «supersticiones», «creaciones de la mentalidad primitiva», etc. Por supuesto, no pretendemos que cualquier testimonio recogido por los etnógrafos y los folkloristas sobre la «magia contagiosa» tenga como punto de partida un *hecho concreto*. No sabemos, por ejemplo, si el propietario de la alfombra que hemos mencionado anteriormente cayó realmente enfermo cuando el hechicero le prendió fuego. Pero sabemos que la relación «fluida» entre la alfombra y su propietario *podría existir*, y que un «sujeto» o un «hechicero» *podría restablecer* esta conexión. Este hecho tiene, sin embargo, una enorme importancia para nues-

tra investigación. Porque si la relación «fluida» entre el hombre y los objetos con los que ha estado alguna vez en contacto puede ser comprobada en los casos de *criptestesia pragmática* estudiados por los psicólogos, entonces nada nos impediría suponer que, en el trasfondo de la creencia en la magia contagiosa, se encuentra una *experiencia*, no una *falsa aplicación del principio de la causalidad*. Con otras palabras, nos parece mucho más natural explicar la creencia en la magia contagiosa a través de los casos de *criptestesia pragmática*, que a través de una «falsa concepción». Todo lo que sabemos sobre la «mentalidad primitiva» apoya nuestra tesis. *Les moins civilisés*, como se los llama, tienen una vida anímica que en apariencia está cargada de proyecciones fantásticas, pero que en el fondo se apoya sobre experiencias concretas. La tendencia hacia lo concreto y el carácter experimental del alma «primitiva» están hoy en día unánimemente aceptados por la etnología. La riqueza de la vida interior del primitivo es asombrosa. Así pues, en lugar de explicar la creencia en la magia contagiosa a través de una falsa lógica, es mejor explicarla a través de la realidad de los fenómenos metapsíquicos que dieron pie a estas creencias.

Se nos podría objetar que los casos de *criptestesia pragmática* son muy escasos, al mismo tiempo que la creencia en la magia contagiosa es universal. A esta objeción contestaremos: los casos de *criptestesia pragmática*, especialmente los casos *estudiados*, son escasos en el *mundo moderno*. Pero ya sabemos que la evolución mental de la humanidad, desde el *moins civilisé* hasta el «civilizado», ha provocado un cambio radical de la experiencia anímica del hombre. Han aparecido nuevas facultades mentales que se han desarrollado en exceso, al mismo tiempo que otras han desaparecido o se han vuelto muy escasas. Los casos de *criptestesia pragmática* pueden ser considerados en el mundo moderno como *monstruosos*; ellos han *sobrevivido* a la transformación radical de las facultades psíquicas y metapsíquicas realizada por la «civilización». En segundo lugar, la creencia universal en la magia contagiosa no supone la existencia de «sujetos» con facultades psicométricas en cada tribu donde se encuentra esta creencia o en cada pueblo donde ha logrado sobrevivir. Esta creencia ha nacido como consecuencia de unos acontecimientos concretos y ha sido aceptada universalmente. De la misma forma

que en la sociedad moderna el hecho de que todo el mundo *crea* en la electricidad, aunque solamente unos pocos puedan *trabajar* con esta fuerza, significa que cada hombre acepta la realidad de la electricidad, aunque no sea capaz de controlarla, ni de manejarla...

Ya podemos desprender una primera conclusión de nuestra investigación: *ciertas creencias primitivas y folklóricas se apoyan sobre unas experiencias concretas.* Lejos de ser solamente *imaginadas*, ellas expresan de una forma confusa e incoherente ciertos *acontecimientos* que la experiencia humana acepta entre sus límites. Intentaremos llevar a cabo este razonamiento.

Las colecciones etnográficas y folklóricas están llenas de «milagros» supuestamente realizados por hechiceros y héroes legendarios. Es inútil recordar que ningún estudioso y, en general, ningún hombre moderno con una formación científica les concederá la más mínima credibilidad. Normalmente, esta considerable masa de creencias y leyendas etnográficas, hagiográficas y folklóricas es vista como un enorme océano de *supersticiones*, como una prueba de los lamentables errores de la mente humana en su camino hacia la verdad. Todos los que han querido encontrar una explicación a las supersticiones o creencias en los milagros han intentado encontrar su *origen*: el miedo a lo desconocido, el miedo a la muerte, la creencia en los espíritus, la histeria colectiva, el fraude, la ilusión, etc. Durante el siglo XIX nadie intentó refutar estas creencias. La única preocupación de los científicos consistía en explicar la manera en que semejantes hechos han logrado imponerse a la conciencia humana. A través de qué truco o falacia —se preguntaban los hombres de ciencia y los historiadores— llegaron los pueblos a creer, por ejemplo, que el cuerpo humano puede levantarse en el aire o que puede permanecer intacto sobre los carbones encendidos del fuego. Nadie se molestó en demostrar la imposibilidad de estos fenómenos, porque todo el mundo estaba de acuerdo en que los milagros no existían. Es más todavía: frente a los documentos hagiográficos que relataban «milagros» de santos, ningún historiador o psicólogo llegó a plantearse siquiera el problema de la «crítica textual» o de las «tradiciones»; su preocupación exclusiva se limita-

ba a este problema: ¿qué tipo de psicosis colectiva o qué fraude había originado esta «superstición»? Los que habían estudiado a mediados del siglo pasado algunos «milagros laicos», especialmente la levitación, y habían intentado controlar las observaciones y verificarlas «experimentalmente», lo han hecho partiendo siempre de una hipótesis personal; así fue, por ejemplo, el caso de Rochas, que escribió sobre la levitación en 1897 y cuyo libro *Recueil de documents relatifs à la lévitation du corps humain* intenta poner de acuerdo el espiritismo con ciertas teorías «eléctricas» sobre el cuerpo humano.

Las leyendas sobre la levitación de ciertos hombres son muy comunes y no se encuentran únicamente en las sociedades «primitivas», sino también en los medios civilizados. Porfirio y Jámblico afirman que Pitágoras tenía el poder de elevarse por el aire. Damis, el discípulo de Apolonio de Tiana, escribía que había visto con sus propios ojos a «brahmanes elevándose a dos palmos de la tierra». En la India, esta creencia está ampliamente difundida: Buda y otros «místicos» o «magos» podían volar debido a ciertas facultades ocultas[5]. La misma tradición puede ser encontrada en China[6] o en el islam[7].

> Howitt ha recogido las confesiones de un mago Kurnai, llamado Mundauin, que pretendía que los *mrarts* (espíritus) le habían elevado, un día, en el aire. Un hombre del mismo campamento confirmó la historia; una noche, la mujer del hechicero gritó: «¡Mirad como vuela!». Y se le escuchaba silbando en el aire, tanto de un lado, como de otro... Entre los indios de Norteamerica, se creía que los hechiceros gozaban de semejantes poderes... Un misionero francés, el padre Papetard, superior de las Misiones africanas en Niza, le contaba, un día, al doctor Imbert-Gourbeyre que, durante su estancia en Oregón... había visto, más de una vez, a hechiceros que se elevaban en el aire a dos o tres pies de altura y que caminaban sobre las puntas de las hierbas... En el Congo, los afiliados a la sociedad secreta de Bouiti dicen que los iniciados permanecen suspendidos, a veces durante más de diez minutos, a un metro del suelo. Por otra parte, el padre Trilles

5. Cf. nuestro libro, *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, Paul Geuthner, Paris, 1936, p. 257, nota 1, etcétera.

6. L. Wieger, *Histoire des croyances religieuses et des opinions philosophiques en Chine*, pp. 362 ss.

7. B. Carra de Vaux, *Les penseurs d'Islam*, vol. IV, p. 244; L. Massignon, *Al-Hallaj, martyr mystique de l'Islam*, vol. I, p. 263.

cuenta haber visto iniciados de la cofradía de *Ngil* (entre los fân) que se encaramaban a la extremidad de una vara, en condiciones que se podían considerar como una levitación[8].

Encontramos hechos idénticos, supersticiones idénticas si se prefiere, en la Europa cristiana. Las biografías de los santos cristianos abundan en testimonios de este tipo. Pero naturalmente, partiendo de la premisa de que la levitación es un hecho imposible, que contradice la ley de la gravedad, ninguno de los laicos que han estudiado las vidas de los santos ha concedido credibilidad alguna a estos testimonios. Se trata de una grave contradicción que afecta a lo que llamamos el «espíritu historicista del siglo XIX», contradicción que hemos analizado en otra ocasión. El «historicismo», considerado como una gloria del siglo XIX, fundamenta su comprensión del mundo sobre *hechos*, sobre *documentos*; la gran revolución espiritual que los «historicistas» confiesan haber llevado a cabo en el análisis de la realidad es *la primacía del documento*. Y la justificación, tanto de su crítica de la «historia abstracta», como de la «historia romántica», se encuentra en este axioma. Creen únicamente en los hechos recogidos por el *documento*; y en éste tampoco creen hasta haberle sometido a una «crítica textual». Pero existe un gran número de «documentos» que la ciencia histórica, tanto la del siglo pasado como del nuestro, ha pasado por alto; por ejemplo, los documentos hagiográficos que recogen los «milagros» de los santos. Y si no los ha tomado en cuenta, no era porque se dudara de la *autenticidad* de estos documentos o porque la crítica textual hubiera demostrado su carácter problemático, sino simplemente porque se trataba de milagros, de cosas imposibles. Aquí está la contradicción del «espíritu historicista»; porque un historiador que se confiesa esclavo del documento, no tiene derecho a rechazar un texto por razones *racionales*, filosóficas; este hecho implica una teoría apriorística de lo real, que no puede prevalecer en un «historicista» más que sacrificando su punto de partida, la *primacía del documento*.

El caso de san José de Copertino (1603-1663) nos enseña hasta qué límites puede llegar la contradicción de los «historicistas». Este

8. O. Leroy, *La lévitation*, Paris, 1928, pp. 24-26, donde también encontramos las referencias a los documentos anteriormente citados.

santo era comúnmente conocido por el número inmenso de «levitaciones» que había experimentado durante unos treinta y cinco años (desde el 28 de marzo de 1628 hasta el 18 de septiembre de 1663). En el libro del profesor O. Leroy (*op. cit.*, pp. 123-139) encontramos algunas decenas de documentos que ningún historiador se ha tomado la molestia de refutar según el método de la crítica textual. La veracidad de estos documentos está asegurada por el alto número de testigos, la frecuencia y la coherencia de los testimonios, su seriedad (su psicología, si son «partidarios» u «hostiles», etc.) y otros criterios que no tenemos tiempo de analizar aquí. En el caso de san José de Copertino, que vivió en una época relativamente cercana a la nuestra, el material documental no sufre ninguna crítica. Cientos de miles de hombres asistieron durante casi treinta y cinco años a las levitaciones del santo:

> Cuando vivía con los capuchinos de Pietrarubbia, se instalaron, alrededor del convento, hoteles y tabernas para albergar a los curiosos que afluían para asistir al arrobamiento de José.

La levitación ocurría en todas las ciudades por donde pasaba el santo, delante de las masas o las autoridades. Le vieron el papa Urbano VIII, el gran almirante de Castilla, el príncipe Juan Frederico de Brunswick, que se quedó tan impresionado por este milagro, que abandonó el protestantismo y se convirtió al catolicismo, para ingresar más tarde en la orden fransciscana, como protector: «En cuanto a uno de sus chambelanes, luterano como él, éste declaró que se arrepentía de haber asistido a un espectáculo que le hacía dudar de sus convicciones» (*ibid.*, p. 135). Los que quieran examinar con toda la atención los documentos relativos a la levitación de san José de Copertino encontrarán las indicaciones pertinentes en el libro de Leroy. El mismo libro también recoge unos cuantos cientos de testimonios sobre otros católicos o incluso sobre «médiums». Leroy, apoyándose sobre investigaciones y documentos recogidos en gran parte por psicólogos, demuestra sin sombra de duda la realidad de los casos de levitación en el mundo «laico»; aunque, tal como él mismo observa (*ibid.*, pp. 287 ss.), la levitación de los místicos es distinta a la de los médiums. Por ejemplo, si en el caso de los santos parece que su cuerpo había perdido su peso, en el caso de los médiums el

cuerpo, aunque elevado por encima de la tierra, parece que se está apoyando en algo, que está sostenido por algo invisible. Si la levitación de los místicos puede durar unas cuantas horas, la de los médiums dura muy poco (desde algunos segundos hasta unos cuantos minutos). También es interesante observar que, si las levitaciones de los místicos ocurren en cualquier sitio y en cualquier circunstancia, de forma espontánea y sin una modificación de la temperatura, las levitaciones de los médiums ocurren normalmente en una habitación especial, en la penumbra, y la temperatura baja significativamente (*ibid.*, pp. 295-296). En cualquier caso, los documentos y la argumentación del profesor Leroy —que, recordémoslo de pasada, es un excelente etnólogo— nos lleva a la conclusión de que las levitaciones de los santos y las de los médiums no son idénticas, ni en su forma física, ni en sus circunstancias psicológicas.

No nos proponemos investigar aquí los casos mejor estudiados de levitación «laica». Para aclaraciones previas remitimos al lector interesado al mencionado libro de Leroy y al *Tratado* de Ch. Richet (*op. cit.*, pp. 719 ss.). Únicamente llamaremos la atención sobre un detalle, quizás poco conocido; unas fotografías que han sido publicadas recientemente en *Illustrated London News* (junio de 1936) y reproducidas en *Time* (29 de junio de 1936) y que retratan a un yogui del sur de la India llamado Subbayah Pullavar, que está acostado horizontalmente a unos 50-60 cm de la tierra. Las fotografías están hechas por un granjero inglés, a pleno sol y delante de unos cuantos indígenas. El cuerpo del yogui está rígido, como cataléptico, y dos fotografías nos lo enseñan desde dos ángulos distintos, alejando cualquier sombra de duda. Quien conozca un poco las doctrinas yóguicas se dará cuenta de que Subbayah Pullavar, que le confesaba al granjero inglés que llevaba veinte años haciendo esto y que se trataba de una técnica que su familia conocía desde hace siglos, no podía ser un asceta con una vida espiritual muy elevada, porque, en ese caso, no hubiese realizado semejantes «milagros a la carta» ante una cámara fotográfica. Sin embargo, el documento existe y se puede añadir a los otros, menos perfectos, que se conocen hasta ahora.

La etnografía, la hagiografía y el folklore nos hablan de otro «milagro»: la llamada incombustibilidad del cuerpo humano. El fe-

nómeno es conocido en la India[9], en Persia[10], entre los primitivos e incluso en Europa. También en este caso ha sido Olivier Leroy el que ha recogido el más amplio y preciso material sobre este fenómeno en su libro *Les hommes salamandres. Sur l'incombustibilité du corps humain* (París, 1931). Utilizando el mismo método, Leroy demuestra la historicidad de innumerables «milagros» de los místicos católicos, que fueron vistos por un gran número de personas pasando a través del fuego. Pero, como esta crítica de la tradición y de los textos ya no convence normalmente a nadie, Leroy cita un acontecimiento extraordinario ocurrido hace unos cuantos años en Madrás y en el que participaron un gran número de personas. Al anunciar un yogui que iba a pasar a través del fuego delante de una gran multitud, el maharajá del lugar preparó una fosa de medio metro de profundidad, de tres metros de ancho y de diez metros de largo y la llenó con la lumbre de una cantidad indefinida de troncos de madera. Invitó después a todas las «oficialidades» de la ciudad, a la colonia inglesa, a las misiones protestantes e incluso al obispo de Madrás, junto con un gran número de prelados católicos. Durante aquel día tropical, el fuego producía tanto calor que nadie podía acercarse a más de tres o cuatro metros de la fosa. El yogui, descalzo y casi desnudo, pasó el primero por encima de la lumbre. Después, sentándose en un rincón de la fosa, en una posición de profunda meditación, invitó a los demás asistentes a pasar. Al principio se atrevieron algunos hindúes descalzos, después un europeo, después la compañía del maharajá, el obispo de Madrás y todos los demás europeos, y al final... incluso la orquesta real *in corpore*. El obispo, cuya carta documentada sobre este acontecimiento publica Leroy, declaró que, al acercarse a la fosa, le invadió una agradable sensación de frescor y que, al pisar el fuego, tenía la sensación de que se deslizaba por una pradera verde. Todo el mundo dijo que, durante este tiempo, el yogui parecía estar torturado por suplicios horribles, gimiendo y contorsionándose, como si hubiera absorbido todo el calor de esa enorme masa de carbón. Al final de la carta, el obispo confiesa que no tiene dudas sobre el «milagro», pero que lo considera una obra diabólica...

9. Cf. *Yoga*, cit., p. 253, nota 1.
10. C. Huart, *Les saints derviches tourneurs*, vol. I, Paris, 1918, p. 56.

Dejemos a un lado los ejemplos. A partir de estos casos bien documentados de levitación e incombustibilidad del cuerpo humano podemos hacer la siguiente afirmación: *en algunas circunstancias, el cuerpo humano puede sustraerse a la ley de la gravedad y a las condiciones de la vida orgánica*. No nos interesa en absoluto la psicología de estos «milagros»; si, por ejemplo, se trata de estados místicos o demoníacos, de neurópatas, de «posesos» o de santos. Simplemente constatamos la realidad de estos acontecimientos extraordinarios; y nos preguntamos si las creencias etnográficas y las leyendas folklóricas sobre la levitación y la incombustibilidad del cuerpo humano, lejos de ser una mera creación fantástica de la mentalidad primitiva, no tienen su origen en *experiencias concretas*. Nos resulta mucho más fácil creer que un «primitivo» llega a afirmar la incombustibilidad partiendo de un *hecho* al que ha asistido, que pensar que se trata de un producto de su imaginación, a través de no sé qué oscuros procesos mentales.

Si se acepta nuestra tesis, podemos sacar dos importantes consecuencias: 1) Tanto en el trasfondo de las creencias de los pueblos de la «fase etnográfica», como en el trasfondo del folklore de los pueblos civilizados, tenemos *hechos*, no *creaciones fantásticas*. 2) Al verificar experimentalmente algunas de estas creencias y supersticiones (por ejemplo la *criptestesia pragmática*, la levitación, la incombustibilidad del cuerpo humano), no sería descabellado pensar que también *otras* creencias populares se apoyan sobre *hechos concretos*.

Analicemos más detenidamente estas consecuencias. Es evidente que, al afirmar que en la base de las creencias populares están las experiencias concretas y no las creaciones fantásticas, no ignoramos todos los procesos de alteración y exageración, específicos de la «mentalidad primitiva». El folklore tiene sus propias leyes; *la presencia del folklore* modifica fundamentalmente cualquier hecho concreto, dándole nuevas significaciones y valores. Es más, no todas las creencias o leyendas creadas alrededor de una levitación, por ejemplo, fueron provocadas por un hecho concreto, por una levitación real. Algunas creencias fueron propagadas desde un cierto centro y después fueron adoptadas por el pueblo, porque respondían a sus leyes mentales y a su propio horizonte fantástico. Hay que tener en cuenta, por supuesto, las leyes de la creación folklórica, la oscura

alquimia de la mentalidad primitiva. Sin embargo, el *hecho inicial* es una *experiencia*, y nunca podemos subrayar con suficiente fuerza este dato.

En cuanto a la segunda consecuencia de nuestra investigación, ésta puede tener una importancia capital. Porque si es verdad que la etnografía y el folklore nos procuran documentos de naturaleza experimental, entonces sería razonable dar crédito a *todas* las creencias recogidas por los etnógrafos y folkloristas. Si se ha demostrado experimentalmente que el hombre puede tener un «contacto fluido» con los objetos que ha tocado, que se puede elevar al cielo o que puede pasar indemne por el fuego, y si todos estos hechos abundan en el folklore, entonces ¿por qué no podríamos creer en los otros «milagros» folklóricos? ¿Por qué no podríamos creer que el hombre, en ciertas circunstancias, puede hacerse invisible? Evidentemente, no se trata aquí de «creer» ciegamente en todas las leyendas y supersticiones populares, sino de no rechazarlas en bloque, como imaginaciones de la mentalidad primitiva. Una vez que se haya demostrado que las leyes físicas y biológicas pueden ser abrogadas en el caso de la levitación y la incombustión del cuerpo, nada nos impide creer que estas leyes también puedan ser abrogadas en otras situaciones; por ejemplo, en el caso de la desaparición del cuerpo humano. La frecuencia de las verificaciones experimentales de ciertos «milagros» folklóricos no tiene una importancia tan grande. No se necesita un millón de experiencias de levitación para creer en la suspensión de la ley de la gravedad, así como no necesitamos de un millón de cometas para creer en la existencia de los cometas. La frecuencia y las leyes estadísticas no pueden ser aplicadas en el caso de los fenómenos excepcionales.

El problema de la muerte, en nuestra opinión, podría ser planteado desde un nuevo punto de vista, si tomamos en cuenta los hechos y las conclusiones a los que hemos llegado. Ante todo, es pertinente preguntarnos si la argumentación positivista merece más crédito que la hipótesis de la supervivencia «del alma», cuando un gran número de casos (levitación, incombustibilidad) nos demuestra la *autonomía* del hombre en el marco de las leyes físicas y biológicas. Los positivistas han negado generalmente la posibilidad de la supervivencia del alma, apoyándose sobre las leyes de la vida orgá-

nica (la relación cerebro-conciencia, la condición de la célula, etc.). Pero estas leyes de la vida orgánica pueden ser a veces abrogadas, como en el caso del cuerpo que entra en contacto con el fuego. Es verdad que las circunstancias de la incombustión son *excepcionales*; pero el hecho de la muerte es tan excepcional como el primero. La correlación cerebro-conciencia puede ser perfectamente válida en el caso de las condiciones humanas, pero nadie ha demostrado que no pueda quedar abolida en el momento de la muerte.

Como no disponemos, dentro de los límites de la experiencia humana normal, de ningún «documento» sobre el hecho irreversible de la muerte, podemos centrar nuestra atención sobre las creencias folklóricas. Es muy razonable hacerlo, porque si la serie de las creencias folklóricas puede ser verificada en los puntos *a*, *b*, *c*, *d*..., entonces es razonable pensar que también podría ser verificada en los puntos *m*, *o*, *p*. Además, lo que afirmábamos en el caso de la «magia contagiosa», podemos repetirlo ahora con la misma eficacia. La condición mental de la humanidad ha cambiado a lo largo de los siglos. Si los documentos de criptestesia pragmática son muy escasos en el mundo moderno, abundan en cambio en el mundo primitivo y es probable que incluso tuvieran una frecuencia mayor miles de años atrás. Pero estas experiencias criptestésicas no están irremediablemente perdidas para el conocimiento humano; ellas se han conservado, con inevitables alteraciones fantásticas, en el folklore. Las creencias folklóricas se parecen a un enorme depósito de *documentos*, que pertenecen a una etapa mental superada hoy en día[11]. Y todo el mundo sabe que el folklore de todos los pueblos, primitivos y cultos por igual, abunda en datos sobre la muerte. Todos estos *datos* se han conservado en la memoria popular durante miles de años. Nada puede impedirnos pensar que, debido a la evolución mental de la humanidad, el conocimiento de la *realidad* de la muerte se ha vuelto, hoy en día, casi imposible o extremadamente difícil para el hombre moderno. Así pues, podríamos plantear el problema de la muerte tomando como punto de partida las creencias folklóricas que pensamos, con razón, que tienen una base *experimental*. Los

11. Cf. M. Eliade, «*Espeleología, historia, folklore...*», en Íd., *Fragmentarium*, trad. de C. I. Ariesanu y F. de Carlos Otto, Trotta, Madrid, 2004, pp. 59-62.

documentos folklóricos sobre la muerte nos podrían servir con la misma seguridad que los documentos geológicos, para la comprensión de unos fenómenos que, en *la actual condición humana*, no pueden ser controlados experimentalmente.

Es evidente que no se trata del problema de la inmortalidad del alma, que es un problema metafísico, sino únicamente de las condiciones de supervivencia de la conciencia humana. Sobre esta supervivencia el folklore nos ha comunicado una suma de hechos asombrosos, fantásticos y terroríficos. No es necesario darles crédito a todos; la mentalidad popular y las leyes de lo fantástico moldean según sus propias estructuras cualquier objeto de experiencia. Pero una vez más, tenemos que reconocer que sobre la *muerte* (no sobre la *agonía*) no podemos saber nada, en la actual condición humana. El problema de la inmortalidad es una pregunta a la que cada uno contesta según su propia inteligencia y capacidad metafísica. Pero el problema de la supervivencia del alma, es decir, de las *condiciones reales* en las que se encuentra la conciencia después de la muerte, es un problema, diríamos, de «experiencia inmediata». Solamente el folklore nos puede suministrar hechos «documentados» sobre las condiciones *post mortem*. Cuando teníamos una justificación para rechazar en bloque los documentos folklóricos como fantasías y supersticiones, también teníamos derecho a desinteresarnos completamente de las «condiciones *post mortem*», que ningún hombre serio podría tomar en cuenta. Pero ahora, cuando la serie de afirmaciones folklóricas empieza a ser confirmada en los puntos *a*, *b* y *c* por las experiencias de la criptestesia pragmática, de la levitación o la incombustibilidad del cuerpo, la necesidad racional también nos obliga cuestionarnos el punto *x*, que podría ser la condición *post mortem*. Rechazar esta coherencia consigo mismo, sería abdicar de la más segura gloria humana: la comprensión de nuestro propio destino. Rechazar plantear siquiera el problema de la condición *post mortem* es síntoma de pereza de pensamiento o, más aún, de una gran cobardía; porque esta condición *post mortem* podría resultar demasiado poco gloriosa...

Es inútil añadir que la investigación del material folklórico sobre la muerte y la supervivencia no se puede llevar a cabo sin un orden o «método». El objetivo de este artículo ha sido únicamente

mostrar la posibilidad de penetrar, con la ayuda de los documentos folklóricos, dentro de nuevos ámbitos de conocimiento, y no el de establecer el método que podría llevarnos a la verdad, al núcleo «experimental» que esconden estos documentos. En otro lugar intentaremos esbozar las líneas directrices del nuevo «método» que podríamos aplicar en el debate sobre el problema de la muerte. De momento, baste con señalar que habremos conquistado nuevos instrumentos de investigación, si nuestras tesis son aceptadas; tanto más importantes cuanto que ninguno de los instrumentos utilizados hasta ahora haya sido capaz de penetrar en tales ámbitos de la realidad.

(1937)

TEMAS FOLKLÓRICOS Y CREACIÓN ARTÍSTICA

Cualquier hombre de sentido común, que estudie la producción de los artistas y escritores rumanos de «inspiración popular», tiene que reconocer su abrumadora mediocridad. El estilo Brumarescu en plásticas y arte decorativo, el estilo Rodica en el teatro (desde Alecsandri hasta la *Llamada del bosque*), el estilo Mihail Lungeanu en épica (representando todos los elementos estériles de la corriente *Semanatorul*) son archiconocidos; y, felizmente, superados por las elites rumanas.

Es fácil descubrir la causa de este lamentable naufragio. Se ha fabricado «inspiración popular» de una forma automática y exterior. Se han copiado los motivos folklóricos, se ha reproducido el ritmo de la poesía popular. Pero todas estas formas son *formas muertas*; tanto la poesía popular, como los juegos populares o el traje nacional son expresiones perfectas de una cierta forma de vida colectiva. Y como tal, al ser expresiones perfectas, realizaciones definitivas de este tipo de vida, ya no pueden servir como fuente de inspiración para otras realizaciones artísticas, ya no pueden cumplir el papel de motivos. La balada «Mioritza», por muy perfecta que sea, ya no puede fecundar otra inspiración poética. Cualquier cosa que se escriba con el ritmo y el léxico de «Mioritza» será un simulacro. Para crear algo en el «estilo de Mioritza», tienes que pasar más allá de las formas de la poesía popular, buscar y alimentarte de la fuente que la alimenta. Dan Botta ha intentado aplicar esta técnica en «Cantilena» y ha tenido éxito.

Pero, ¿cuál es la fuente de la poesía, la plástica, la coreografía o la arquitectura popular? ¿Cuál es la fuente viva que alimenta toda la producción folklórica? Es la *presencia fantástica*, es una experiencia tradicional, nutrida durante siglos por una cierta forma de vida colectiva. Precisamente esta presencia fantástica, este elemento irracional, ha sido pasado por alto por los que se han inspirado en el arte popular. Ellos han «interpretado» los temas folklóricos, han buscado «símbolos» y «héroes», han intentado ser «originales», invirtiendo las perspectivas o los valores. Han transformado al dragón en un hombre de bien, han hecho de Făt-Frumos un cínico tibio, de Ileana Cosînzeana, una mujer galante. Han querido «interpretar» el folklore, sin darse cuenta de la esterilidad y la frivolidad de esta operación. La inspiración folklórica no tiene por qué buscar, a toda costa, la originalidad. Todo lo que puede hacer un artista moderno es profundizar en éste, volver a encontrar la fuente irracional que lo ha producido. A través de la interpretación y la búsqueda de símbolos se pierde el carácter irracional del folklore; se pierden, pues, sus elementos universales.

En otros casos, los artistas y los escritores no han cambiado en absoluto los materiales folklóricos que han utilizado. Los llevan, sencillamente, a la escena, a los libros o a las obras plásticas. El resultado ha sido espantoso; porque dejaron de ser una creación, para transformarse en un simulacro. Eran formas folklóricas perfectas, es decir, muertas, reproducidas bajo la firma de autores modernos. Los artistas y los escritores rumanos fueron cegados por el esplendor de algunas grandes producciones populares (por la «Mioritza», por la lírica, el baile, los trajes o la decoración popular), e intentaron imitarlas. Pero nunca se puede imitar las formas, las expresiones, las realizaciones; se «imita», si queréis, la técnica y la fuente. Y la fuente era precisamente aquella «presencia fantástica» de la que hablábamos antes; y la técnica era una técnica mágica, de creación en las profundidades, de inmersión en las zonas oscuras y fértiles del espíritu popular.

No ha existido una dramaturgia rumana de inspiración popular hasta Lucian Blaga. Y a pesar de ello, ¡cuántas veces no se ha puesto en escena la *Leyenda del Maestro Manole*! Pero todos aquellos que han reelaborado la leyenda han intentado darle una «interpretación original». Sin embargo, lo que constituye el encanto de este tema es

la leyenda en sí, sin buscar símbolos e interpretaciones a toda costa. La leyenda sola es capaz de «realizar» aquella presencia fantástica, irracional; ella sola, y no su simbolismo, pensado a través de un esfuerzo personal, nos introduce en un universo folklórico, en el que el mundo inorgánico posee vida animada y leyes, como las que tiene el mundo orgánico; donde las casas y las iglesias son seres vivos que pueden sobrevivir, si les sacrificamos una vida humana, con su sangre y su alma.

Y ¿qué es lo que ocurre con el maestro Manole sobre el escenario? Ocurre que asistimos a un espectáculo insípido, donde el pobre maestro se está planteando problemas de conciencia (como si su conciencia individual constituyera el drama del destino) o se pone a buscar, por su cuenta, el «símbolo» del sacrificio. Nuestros dramaturgos parten de una premisa falsa: que la historia de Manole *es conocida* ya por el público y que ellos solamente tienen que descubrir nuevas facetas y símbolos. Se trata de un razonamiento que no tiene nada que ver con la leyenda en sí. Porque lo que importa no es lo anecdótico, sino la presencia fantástica del argumento de la leyenda. Los dramas y los misterios griegos se alimentaban de leyendas que incluso los niños pequeños conocían. Pero la emoción emanaba del mero desarrollo dramático; porque solamente entonces se actualizaba su fantasía. Es como un juego; lo conoces, pero cada vez que lo juegas es nuevo; porque lo «fantástico» del juego está constituido por la *experiencia*, no por el conocimiento formal.

Hay temas de la literatura popular que tienen una extraordinaria riqueza dramática. Por ejemplo, la *Puerta*, que desempeña, en la vida del pueblo rumano, el papel de un ser mágico, que vigila todos los actos de la vida del individuo. Pasar por primera vez por la puerta, significa casi una entrada en la vida, en la vida real que está fuera. La puerta vigila la boda; y también el muerto es llevado, solemnemente, por la puerta, hacia su nueva morada. Se trata, pues, de una vuelta al primer mundo; el ciclo se cierra y la puerta permanece para vigilar otros nacimientos, otras bodas, otras muertes. Pensad por un momento en lo maravilloso que sería un drama que ocurra a la sombra de una puerta. Su mera presencia elevaría el nivel de la acción dramática por encima de la conciencia diurna. A través de los medios técnicos y la dirección moderna, se podría conseguir fácilmente una emoción

onírica, sobrenatural, fantástica. Y las palabras, al estar envueltas por esta emoción colectiva, resonarían con más fuerza y las asociaciones penetrarían más profundamente. En el drama, no participaría tanto el individuo, con su conciencia diurna, como los niveles del sueño, todas las fuerzas del sueño, toda aquella vida subconsciente, latente, de la que surgen las grandes obras, y que está presente en cualquier acto decisivo de nuestra vida...

Pero, ¡cuántos otros temas folklóricos no tenemos a mano para la creación de un drama fantástico rumano! La vigilia de los muertos, los juegos de los niños (que son restos de antiguas ceremonias iniciáticas y ritos agrícolas), la Noche de San Andrés, el solsticio de verano, el misterio de las fundiciones de metales nobles y muchos otros más. Cada uno de estos temas nos conduciría hacia la fuente eterna de la creación: la *presencia fantástica*. Sin esta presencia, cualquier «inspiración popular» no es más que un mero simulacro.

(1933)

BARABUDUR, TEMPLO SIMBÓLICO

Sabemos desde siempre que las grandes construcciones arquitectónicas de las culturas «tradicionales» expresan un simbolismo muy elaborado. Las dificultades comenzaban desde el momento en que intentábamos descifrarlo; porque entonces intervenía la intención poética o la hipótesis científica del investigador y se intentaba la reducción a toda costa de los símbolos arquitectónicos a un sistema *sui generis*, casi siempre interpretado como un «descubrimiento personal» del investigador. La situación no ha cambiado demasiado ni siquiera hoy en día. Sin embargo, ha empezado a cobrar autoridad una verdad en los círculos de todos los especialistas: el hecho de que el simbolismo de las antiguas construcciones (templos, monumentos, laberintos, fortalezas) está en estrecha relación con las concepciones cosmológicas. Por otro lado, una serie de investigaciones, cuyos resultados no han sido publicados todavía, nos han convencido de que en el espacio de las culturas tradicionales la mayoría de los gestos humanos tenían una significación simbólica. La afirmación tiene que ser comprendida en este sentido: la actividad del individuo, incluso en los acontecimientos y en sus momentos más «profanos», siempre estaba orientada hacia una realidad transhumana. Es decir, se intentaba la reintegración del hombre en una realidad absoluta, casi siempre intuida como una «totalidad». La Vida Universal, el Cosmos. Por eso, cualquier gesto humano tenía, al margen de su eficacia intrínseca, un sentido simbólico que lo transfigu-

raba. Por ejemplo, el gesto tan insignificante, tan «accidental», de andar o comer era (y todavía lo sigue siendo en ciertas culturas asiáticas) un «ritual»; es decir, un esfuerzo de integración dentro de una realidad supraindividual, suprabiológica. En nuestro ejemplo, esta integración se realiza mediante la sintonización del paso con las normas del ritmo cósmico (en India, China y las civilizaciones austroasiáticas). Si tomamos el ejemplo de la alimentación, esta integración se realiza a través de la identificación de los órganos del cuerpo humano con ciertos «poderes» (los dioses del cuerpo, en la India) que transforman al hombre en un microcosmos de la misma estructura y esencia que el Gran Todo, el macrocosmos.

El hombre de las culturas tradicionales[1], al tener siempre conciencia de las «identidades» y «correspondencias» de su ser con el cosmos, no hacía casi nunca un gesto sin «sentido», un gesto reducido a su eficacia biológica. Por eso, tal como decíamos al principio de este estudio, el simbolismo no sólo explica las construcciones arquitectónicas de las culturas tradicionales, sino que impregna toda la vida de los individuos que pertenecen a una cultura semejante. Sin duda, la vida y los gestos de aquel hombre carecían de cualquier «originalidad», porque aspiraban sin cesar hacia la integración (más exactamente, la «reintegración») en el Cosmos. Eran más bien gestos canónicos, rituales; por eso la vida de aquel individuo era transparente e inteligible (en ciertas culturas asiáticas lo sigue siendo todavía) para cualquier otro miembro de la comunidad. Como el esfuerzo de integración de cada hombre era el mismo (porque se realizaba en conformidad con las normas), la comunicación entre ellos también era infinitamente más fácil, conociéndose y entendiéndose incluso antes de haberse dirigido la palabra; por los vestidos, por los colores y la forma de las piedras preciosas, por los dibujos indumentarios, los gestos y la forma de andar, etc. Ya hemos analizado en varios estudios anteriores («Jade»*, «Mudra», etc.) los aspectos sociales del simbolismo asiáti-

1. A través de este término entendemos cualquier cultura —sea etnográfica («primitiva»), sea alfabética— que esté dominada, en su totalidad, por normas cuya validez religiosa o cosmológica (metafísica) no haya sido puesta en tela de juicio por ninguno de los miembros de la comunidad.

* Cf. M. Eliade, *Fragmentarium*, trad. de C. I. Ariesanu y F. de Carlos Otto, Trotta, Madrid, 2004, pp. 63-67.

co. Nos proponemos volver sobre ellos en un trabajo de proporciones más amplias, «Symbole, Mythe, Culture», en el que analizaremos la función metafísica del símbolo, generador de mitos y creador de cultura. Nuestras investigaciones no se integran en la línea de los modernos trabajos de filosofía de la cultura, porque no tienen como punto de partida la investigación morfológica de una cierta cultura, ni tampoco rastrean los estilos culturales, sino que más bien intentan demostrar la universalidad de las primeras civilizaciones humanas. Una aplicación restringida de este mismo método de investigación se encuentra en nuestra monografía, de próxima aparición, *La Mandragore. Essai sur les origines des légendes.*

Ciertamente, estas notas no pretenden abordar en toda su extensión el espinoso problema del simbolismo arquitectónico. Simplemente nos proponemos debatir algunas de las conclusiones del estudioso francés Paul Mus, poco conocido fuera de los reducidos círculos de los especialistas, aunque estamos convencidos de que alcanzará un reconocimiento universal en los próximos años. Paul Mus, miembro de la Escuela Francesa del Extremo Oriente, autor de algunos estudios sobre la iconografía budista y la historia religiosa annamita, ha publicado recientemente una obra monumental: *Barabudur. Esquisse d'une histoire du bouddhisme fondée sur la critique archéologique des textes*[2]. No resulta exagerado afirmar que esta enorme obra, que ocupa unas dos mil páginas y que tiene un prefacio de trescientas dos páginas *in quarto*, en el que fundamenta su metodología, desempeñará, para los estudios sobre hinduismo, el mismo papel que ha desempeñado el libro del genial Burnouf durante el siglo pasado. Pero las obras de Mus no solamente están destinadas a revolucionar los actuales puntos de vista de los especialistas en hinduismo. *Barabudur* intenta reorganizar sobre fundamentos totalmente nuevos y seguros la comprensión de la arquitectura de toda Asia y descifrar con este mismo método del simbolismo cosmológico cualquier construcción oriental. Por desgracia, tal como ha señalado George Cœdès, el director de la Escuela Francesa del

2. El estudio fue publicado por el *Bulletin de l'École Française de l'Extrême-Orient*. Aparecieron en 1935, en la editorial Paul Geuthner, el volumen I con 302 + 576 pp. *in quarto* y el primer fascículo del volumen II (226 pp. *in quarto*).

Extremo Oriente y autor del prefacio al libro, ¿quién está dispuesto a encontrar una nueva interpretación del budismo en una gigantesca monografía sobre un templo de Java? Y una nueva filosofía de la cultura de Asia, añadiríamos nosotros. El presente artículo está escrito precisamente para llamar la atención de los *profanos*, en concreto, de los arquitectos, los historiadores del arte y de las religiones. Y lo hacemos con tanto mayor entusiasmo, cuanto que Paul Mus, cuya erudición es infinita y cuya intuición no falla incluso cuando se ejercita en ámbitos ajenos al orientalismo, ha demostrado de forma definitiva algunas de las conclusiones a las que también nosotros hemos llegado en investigaciones paralelas; y lo ha demostrado con una riqueza de detalles y un rigor que nosotros nunca hubiéramos podido alcanzar.

Sobre Barabudur, el célebre templo budista de la isla de Java y el más bello monumento de Asia, se han escrito bibliotecas enteras. Se han ofrecido explicaciones puramente técnicas, que solamente tienen en cuenta las leyes de la arquitectura; se han abierto controversias sin fin sobre la significación religiosa y mágica que se esconde en este colosal monumento. Los orientalistas y arquitectos holandeses han publicado en los últimos quince años excelentes estudios sobre Barabudur. Recordemos solamente los nombres de Krom, Van Erp y Stutterheim. Este último, en un trabajo publicado en 1927, ha sentado los fundamentos de la interpretación correcta del templo: *Barabudur no es más que la representación simbólica de todo el Universo*. Las investigaciones de Paul Mus tienen como punto de partida la misma intuición. El principio de su libro se ocupa de la historia de la controversia, la exposición de las principales hipótesis y la crítica de los métodos. Examina una por una las teorías de los más ilustres estudiosos del hinduismo, historiadores del arte y arquitectos, para tomar después él mismo una posición dentro de la disputa. No hay que olvidar que este gigantesco estudio está precedido por un *avant-propos* de trescientas dos páginas de gran formato, en el cual se establece la validez del método seguido. Para justificar la función simbólica del templo de Java, Mus subraya una verdad que a menudo ha sido ignorada por los orientalistas: si Buda no ha tenido ninguna representación icónica durante tantos siglos, este hecho no se debe tanto a la incapacidad plástica de los artistas hindúes, como al intento de lograr

una representación superior a la imagen icónica. «No era tanto un defecto del arte plástico, como el triunfo de un arte mágico» (prefacio, *op. cit.*, p. 62). Cuando se empezó a adoptar la iconografía de Buda, el simbolismo quedó empobrecido. El *símbolo anicónico* del Iluminado (la rueda, etc.) era mucho más fuerte, más «puro», que su *estatua*. También Ananda Coomaraswamy[3] ha llegado a los mismos resultados. A partir de estos hechos, podemos concluir con toda naturalidad que los budistas, así como los hindúes (o los asiáticos en general) anteriores al budismo, utilizaban con mucha más eficacia el símbolo, porque era más amplio y más «activo» (en el sentido mágico) que la representación plástica. Si Buda era verdaderamente considerado un dios (así como, por otra parte, lo fue inmediatamente después de su muerte), entonces su «presencia» mágica se podía conservar en cualquier cosa que emanara de él. Por eso su *nombre* tenía tanta eficacia como su *doctrina* (su cuerpo verbal, revelado) o como sus *huellas* físicas. La pronunciación del nombre de Buda, la asimilación mental de su enseñanza, el contacto con sus huellas físicas (las «reliquias», según la tradición, se conservaban en los monumentos, los *stûpa*) eran «vías» que permitían al hombre entrar en contacto con el cuerpo sagrado, absoluto, del Iluminado. Suponemos que un templo tan grandioso como el templo de Barabudur tenía que ser desde el principio un vehículo que transportaba al creyente hasta aquel umbral sobrenatural desde el cual era posible «tocar» a Buda. En una cultura tradicional, cualquier obra de arte «lleva», a través de ciertas huellas (*vestigium pedi*), hasta la contemplación de la divinidad o hasta la incorporación en ella. La primera «obra de arte» brahmánica fue el altar védico «donde se reflejaba la naturaleza de dios, pero donde también el sacrificador estaba mágicamente incorporado» (prefacio, p. 73). El camino hacia la divinidad, en la India, seguía varias rutas: la ritual (mágica), la contemplativa y la mística. Uno de los caminos más relevantes hasta el día de hoy sigue siendo la meditación sobre un objeto, construido de tal modo que pueda ser un «breviario de la doctrina». Estos objetos, muy simples en apariencia, se llaman *yantra*. El que medita sobre ellos asimila mágicamente su «doctrina»,

3. *Elements of Buddhist Iconography*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1935, pp. 5 ss.

la incorpora a sí mismo. Mus estaba muy en lo cierto cuando afirmaba que, desde un cierto punto de vista, el templo Barabudur es un *yantra* (*ibid.*, p. 74). La construcción está hecha de tal modo que el peregrino, al recorrer y meditar sobre cada escena de las numerosas galerías de bajorrelieves, va asimilando la doctrina budista. Tenemos que insistir sobre este detalle: el templo es el cuerpo simbólico de Buda y, por lo tanto, el creyente que lo visita, «aprende» o «experimenta» el budismo con la misma eficacia con que lo habría hecho *recitando* las palabras de Buda o *meditando* sobre ellas. En todos estos casos, tenemos un acercamiento a la presencia *suprarreal* de Buda. La doctrina es el «cuerpo verbal» de Buda; el templo o la *stûpa* es su «cuerpo» arquitectónico.

Ciertamente, la *stûpa*, monumento típicamente budista que abunda en la India, en Sri Lanka o Birmania, se identifica con el cuerpo místico de Buda (*ibid.*, p. 217). Pero esta identificación tiene que ser comprendida en conformidad con las leyes mentales que han regido la formación de las culturas tradicionales, porque la *stûpa* no es solamente un monumento funerario, tal como se ha dicho hasta ahora; la presencia del simbolismo cósmico le da un sentido más amplio (*ibid.*, p. 196). Tanto la *stûpa*, como el altar védico, son imágenes arquitectónicas del mundo. Su simbolismo cósmico es preciso: *imago mundi*. Pero la *stûpa* también podría ser considerada como un monumento funerario, al conservar una reliquia de Buda, según la tradición, si no en realidad. Paul Mus recuerda, sin embargo, los sacrificios humanos de construcción que se practicaban en Asia (*ibid.*, pp. 202 ss.), sacrificios que tenían, por lo menos en las zonas estudiadas por él, la función de *animar* la construcción. Hace falta *un alma, una vida*, para que la nueva construcción se anime. Quizás estemos delante de una variante de la leyenda del Maestro Manole, que, a su vez, no es más que un ejemplo de los muchos «ritos de construcción» investigados por Lazar Saineanu entre los pueblos balcánicos[4]. Pero el sentido del monumento budista es el siguiente: al ser la *stûpa*, por una parte, una imagen ar-

4. *Convorbiri Literare*, 1888; *Revue de l'histoire des religions*, 1902; *Les rites de la construction d'après la poésie populaire de l'Europe orientale*; cf. también Caraman, «Consideracii critice asupra genezei si raspîndirii baladei Mesterului Manole în Balcani»: *Buletinul Institutului de Filologie Româna* (Iasi) (1934/1).

quitectónica del mundo, y por otra parte, el cuerpo místico de Buda, las «reliquias» le confieren vida *absoluta*, supratemporal; no es que la construcción simplemente *dure* (como en la leyenda del Maestro Manole), sino que además está animada por una vida sagrada, es un mundo en ella misma. Tal como subraya Paul Mus, antes de ser la tumba de Buda, la *stûpa* es su cuerpo (p. 220). El monumento no fue levantado para rendir culto a la reliquia de Buda, sino que esta reliquia (por supuesto, ilusoria) fue traída para animar el monumento. El acento se desplaza, pues, del carácter funeral de la *stûpa* hacia su sentido cosmológico. La *stûpa*, cuerpo místico de Buda, es concebida de tal modo que es una representación simbólica del Universo. El simbolismo en cuestión es muy preciso: Buda = Cosmos = *stûpa* (p. 218). En el orden humano, la tumba que «le servirá [al muerto] ora de casa, ora de monumento», según *Œatapatha Brahmana* (XIII, 8, 1, 1), es asimilada al muerto, transformándose ella misma en una especie de *persona funeraria* (Mus, *op. cit.*, p. 226). Tanto más, pues, un monumento que contiene una reliquia de Buda se transforma en una «persona»; es decir, se transforma en el cuerpo místico arquitectónico de Buda. Si recordamos que Buda mismo es imaginado como una «*caitya* (pequeño monumento) del mundo» (*Lalitavistara*), es fácil entender que allí donde existe una reliquia suya, existe el Cosmos entero. Por otra parte, en la concepción hindú, el cuerpo humano, como tal, es visto como un Cosmos (con sus «horizontes», con sus «vientos») y Mus (pp. 443 ss.) analiza con penetración todas las implicaciones de este concepto.

En relación con el doble simbolismo, funerario y cosmológico, del monumento religioso budista, podríamos hacer interesantes consideraciones comparándolo, por ejemplo, con la función de *itinerario postmortem* del laberinto. C. N. Deedes intentó una interpretación en este sentido (*The Labyrinths*, Londres, 1935) y su análisis podría ser llevado incluso más lejos: identificando, por ejemplo, todos los «mapas místicos» laberínticos en el «microcosmos» del cuerpo humano[5].

La polivalencia simbólica de los monumentos hindúes, especialmente de la *stûpa*, es evidente. Por una parte, monumento funera-

5. Cf. *Zalmoxis* I (1938), p. 237.

rio; por otra parte, tal como demostraremos más adelante, monumento cosmológico: la *stûpa* resume todo el universo y lo sostiene. Pero la *stûpa* también tiene una función «mística», religiosa: es la ley (*dharma*) hecha visible, el cuerpo místico arquitectónico de Buda. «La *stûpa* es el *dharma* cósmico, hecho visible: como tal, y sin ningún otro simbolismo, basta para asegurar un contacto con la naturaleza misteriosa de Buda, desaparecido en el nirvana, pero que nos ha dejado justamente su Ley para sustituirle: 'el que ve la Ley, me ve a mí, el que me ve a mí, ve la Ley', nos enseña en el canon. Para este alto nivel de fe, si la *stûpa* hace aparecer la Ley, también es al mismo tiempo, y en alguna medida, el retrato de Buda» (Mus, *op. cit.*, p. 248).

Muchos investigadores han intentado explicar el templo Barabudur a través de una fórmula arquitectónica en la que entrase la *stûpa*; por ejemplo, *stûpa* sobre un *ziggurat* o *stûpa* sobre una *prãsada* (pirámide). La última fórmula es de Stutterheim y se acerca bastante a la verdad. Pero incluso la distribución de los pisos y de las terrazas del templo se ha hecho en conformidad con las normas de la meditación extática budista. No olvidemos que el templo, en su simbolismo polivalente, encarna la ley (*dharma*) y señala los caminos de la salvación. El itinerario soteriológico más utilizado por el budismo era la meditación extática[6]. Barabudur está construido de tal modo, que las «esferas» de la meditación aparecen esculpidas en piedra:

> Los budas, al principio visibles en los nichos, después medio ocultos bajo los *stûpa* con alambrados, y la inaccesible estatua de la cima jalonan el camino hacia la iluminación a través de una materia cada vez menos sensible, camino que no alcanza, por otra parte, su fin último aquí abajo, transfiriéndolo al momento del aniquilamiento final, tal como el *stûpa* cerrado da a entender. Por otra parte, las imágenes, que se despliegan a lo largo de las terrazas con galerías, también tendrían como único fin fijar y sostener el espíritu de los monjes en su paso por el Rupdhtu. Libro de piedra, como dijo alguien, pero no para la lectura ordinaria, sino para la meditación (Mus, *Barabudur*, p. 68).

6. Cf. nuestro libro *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, Paul Geuthner, Paris, 1936, pp. 166 ss.

El peregrino no tiene una visión total y directa del templo. Visto desde fuera, Barabudur parece una ciudadela de piedra con varios pisos. Las galerías que llevan a los pisos superiores están construidas de tal forma, que el peregrino puede ver únicamente los bajorrelieves y las estatuas que están colocados en los nichos. La iniciación se hace progresivamente. Meditando sobre cada escena en parte, realizando paso a paso el camino del éxtasis, el peregrino recorre los dos kilómetros y medio de galerías en una continua meditación. Por otra parte, incluso el cansancio físico de esta lenta ascensión es una ascesis. Sufriendo monásticamente, meditando sobre los «grados del éxtasis» que están representados iconográficamente, con la mente purificada por la ascesis y la contemplación, el peregrino va realizando, a medida que se acerca a la cúspide del templo, la misma ascensión espiritual que Buda había proclamado como el único camino de la salvación. Ciertamente, el camino budista de la salvación es largo y espinoso, pero está admirablemente representado en la complicada arquitectura de Barabudur:

> Él no aparece como las naves góticas, como el símbolo de un rápido impulso de la fe, ni de una salud accesible en una vida, o incluso, por la gracia, en un instante; sino que, considerado en su masa esculpida, representa la interminable ascensión, que la doctrina reparte entre numerosas existencias. No se puede ascender de golpe. Es necesario volver durante mucho tiempo al ciclo del nacimiento y de la muerte, ganando altura solamente poco a poco (*Barabudur*, p. 94).

El templo no puede ser «asimilado» desde el exterior. Las estatuas no se ven. Únicamente el iniciado que recorre las galerías descubre, progresivamente, los niveles de la realidad suprasensible, los grados de la meditación expresados iconográficamente. Los descubre y los asimila. El templo es un *mundo cerrado*; un microcosmos cerrado (*ibid.*, p. 92). El «mundo» de las cosmogonías antiguas (Mesopotamia, India, China) era imaginado como un vaso redondo y cerrado. El templo era la *imagen* de este mundo; su modelo más afín era la burbuja de agua o de aire, el «huevo cósmico». Por supuesto que no se podía penetrar en un «mundo cerrado» semejante más que a través de un milagro. Por eso las puertas eran consideradas como un agujero, efectuado a través de la magia, en la montaña cósmica, es decir, en el templo.

Un «mundo cerrado», una esfera vacía, que tiene en su centro el eje cósmico que separa el cielo y la tierra, el eje que sostiene el Universo. Este símbolo del eje y del polo, del poste cósmico, se encuentra en todas las culturas tradicionales. Especialmente en las civilizaciones mesopotámicas, la indomelanesia y la austroasiática. El «poste» sostiene el mundo, es decir, separa el cielo y la tierra, como el dios egipcio Shu. Este poste es representado también como el «árbol de la vida», cuya tradición está omnipresente[7]. El Templo, la Montaña cósmica, el Poste, el Árbol, todos son símbolos equivalentes. Ellos sostienen el mundo, son el eje del Universo, el centro del mundo. Por eso, cada una de las ciudades sagradas de Asia es considerada como el centro del Universo (así hay que entender las ciudades de Jerusalén o Roma, etc.). Y el centro de la ciudad sagrada lo constituía el palacio real; y en el palacio, en una cierta habitación, estaba el trono, el lugar supremo donde se sentaba el soberano, considerado como *chakravartin*, como «rey universal». Cuando el budismo fue adoptado como religión de Estado, asimiló la teoría mágico-religiosa de la realeza (*Barabudur*, p. 251). Así se explica también el doble simbolismo de la leyenda de la natividad de Buda; los «signos» que acompañaron el nacimiento del niño Siddharta eran equívocos: el príncipe podía llegar a ser ya un «soberano universal» (*chakravartin*), ya un «iluminado» (*buddha*; p. 419).

Decíamos anteriormente que la polivalencia simbólica de las construcciones budistas, especialmente de las *stûpas*, no nos permite conformarnos con una sola explicación de los monumentos, porque éstos abarcaban distintos simbolismos y cumplían funciones paralelas. Por ejemplo, la *stûpa*, además de su sentido funerario y cosmológico, también tiene un valor «político». Levantar una *stûpa* en el centro de una región significa «entregar» aquella región a la Ley budista (*dharma*; p. 290). Y entregarla a la Ley significa, al mismo tiempo, ofrecerla al soberano que, en su calidad de *chakravartin*, es considerado como el «centro» de aquella «rosa de los vientos» que era el Imperio. Al ser cada ciudad santa el «centro de la tierra»,

7. Cf., además de los citados trabajos de Mus, la capital monografía de Uno Holmberg, *Der Baum des Lebens*, «Annales Academiae Scientiarum Fennicae», Helsingfors, 1923; últimamente también Coomaraswamy, *Elements of Budhist Iconography*. Asimismo cf. nuestro *Cosmología y alquimia babilónicas*, cit., *passim*.

es decir, el lugar donde se levanta el «eje cósmico», representado por el templo (la montaña cósmica), sus habitantes se consideraban a sí mismos semejantes a los dioses (p. 352). Ellos se encontraban en el «ombligo del mundo» (*ómphalos*), en una zona que no tenía nada que ver con la geografía profana, sino que obedecía únicamente a los criterios de la geomancia y de la «geografía mística» (abundan los ejemplos: Jerusalén, Bangkok, Roma; los «ríos» que rodean la «tierra» en todas las cosmologías tradicionales y que son un reflejo de los ríos del Paraíso, etcétera).

Retengamos, sin embargo, de estas demasiado escuetas indicaciones sobre las «ciudades santas», el hecho de que el «centro» *se construía*, construyéndose el templo, siendo él mismo una imagen arquitectónica del Universo y del monte Meru: se sabe que la intuición de esta montaña mágica, polar, cuyo nombre de Meru es de origen hindú, estaba presente también entre los mesopotamios y hoy en día se encuentra en todas las culturas asiáticas. El centro del mundo podía construirse en *cualquier parte*, porque en cualquier parte se podía construir, en piedra o ladrillo, un microcosmos. Por ejemplo, los tan conocidos *ziggurat* mesopotámicos representan *montañas artificiales* —como cualquier otro gran templo, por otra parte—, porque en todas las culturas tradicionales el Cosmos era visto como una montaña. Y el punto más alto del templo, asimilado a la cima de la montaña mágica Meru, era considerado como la cima suprema de la montaña cósmica (*ibid.*, p. 356). La construcción del «centro» no se realizaba únicamente en el orden del «espacio», sino también en el orden del «tiempo». Es decir que el templo no era solamente el centro del Cosmos sino también el cuadrante indicador del «año sagrado», es decir, del «tiempo». Tal como dice *Satapatha Brahmana*, el altar védico es tiempo materializado, es el «año»: afirmación exacta, válida para cualquier templo. La construcción se realiza según los cuatro «horizontes» (el espacio, el Cosmos), pero también toma en cuenta la dirección, la sucesión en el tiempo de los nichos con bajorrelieves (pp. 378, 382 ss.). Todo lo que es real, pues, encuentra una expresión en el simbolismo cosmológico del templo y, sobre todo, está perfectamente formulado por aquel «cuadrante cósmico» que es Barabudur.

Los símbolos de «eje», de «poste cósmico», de «horizontes», eran válidos no sólo para el macrocosmos sino también para el microcos-

mos. Es fácil comprender que, cuando todo el Universo era visto como un «gigante», como un «hombre» (*Purusha*), las funciones cósmicas se aplicaban también al cuerpo humano. Los hindúes, como los mesopotamios por otra parte, conocían una «fisiología mística», es decir, un mapa del hombre trazado en términos cósmicos. En nuestro libro sobre el *Yoga* (pp. 228 ss.), hemos tenido la oportunidad de hablar de una «fisiología mística» que fue elaborada en los medios ascéticos sobre la base de las experiencias y las técnicas contemplativas. Paul Mus, junto con el doctor Filliozat[8], han analizado otros muchos aspectos de la homologación entre el cuerpo humano y el macrocosmos. Nosotros, por nuestra parte, hemos subrayado la importancia de una «fisiología mística», que los ascetas hindúes han creado para localizar algunos procesos yóguicos y explicar muy oscuros fenómenos de faquirismo. Paul Mus, en cambio, estudió documentos más antiguos aún, en los que la homologación *microcosmos-macrocosmos* se realiza sobre otro nivel. Por ejemplo, a través de la localización en el cuerpo humano de los agentes cósmicos. El dios Indra, considerado como una especie de «eje cósmico» que separa el día de la noche, era identificado con la respiración humana (la respiración fue asimilada, por otra parte, con los vientos que separan el espacio: la rosa de los vientos):

> En el cuerpo humano, el soplo será, en consecuencia, un verdadero pilar de Indra, que distenderá este cuerpo y le hará ser, así como su prototipo cósmico había separado los mundos y los había hecho ser en su oposición» (Mus, *op. cit.*, p. 454).

No tenemos que perder de vista la homologación fundamental del cuerpo humano con el macrocosmos: el Universo es la «gota» encerrada, el «saco» cósmico, de la misma forma que el cuerpo humano es un «saco de piel» (*ibid.*, p. 456). Teniendo en cuenta todas estas indicaciones que tanto el simbolismo arquitectónico, como la fisiología mística o los rituales védicos, etc., nos ofrecen, entendemos que «lo esencial de todos estos simbolismos es la reconstrucción del Dios-Todo, Prajāpati, dispersado después de la creación: el altar será

8. «La force organique et la force cosmique dans la philosophie médicale de l'Inde et dans la Veda»: *Revue Philosophique* (noviembre-diciembre de 1933).

su persona restaurada, bajo este nombre o bajo el de Agni, su 'hijo', con quien es identificado en este caso» (*ibid.*, p. 459).

Encontramos aquí una de las constantes de la vida anímica del «primitivo»: su deseo de integrarse en el Todo, en un Universo orgánico y sagrado al mismo tiempo, siendo éste el «cuerpo» de dios tal como era antes de la creación, indiviso. La homologación de la vida divina a la humana, dentro de una cultura tan original como la mesopotámica, tenía el mismo objetivo: la reintegración del hombre en el Cosmos primordial. Por otra parte, no es difícil observar que la mayoría de los símbolos que hemos analizado a lo largo de estas notas no tienen otra función que la de *unificar*, de *totalizar*[9], de construir *centros*. Cualquier consagración no es más que una superación de los fenómenos mundanos y la construcción de un tiempo y un espacio ritual, que participan de la eternidad y del «vacío», porque el espacio ritual que edifican los altares, los templos, etc., es un espacio cualitativamente distinto, más allá del mundo, es decir, sobre un «nivel» paradisíaco, carente de toda heterogeneidad. La aspiración hacia la unidad y hacia la reintegración está omnipresente, escondiéndose detrás de cada símbolo, porque, una vez superadas las clasificaciones y anulada la heterogeneidad, acaba también la «materia» (p. 465) y empieza la realidad absoluta (brahmanismo) o el nirvana (budismo).

La arquitectura mística asiática, sin importar la religión a la que pertenece, siempre intenta reconstruir la montaña cósmica, que el creyente tiene que subir: por una parte, para asimilar la «sacralidad» del lugar, los niveles del éxtasis representados iconográficamente (como en Barabudur); por otra parte, para llegar a la cima, es decir, al «centro», de donde es posible pasar hacia los niveles transcendentes (los templos son «puertas» hacia el cielo: Babel, etc.). Pero incluso la cima del templo, es decir, de la montaña cósmica, tiene un sentido simbólico preciso: allí se encuentran las así llamadas *terres pures* del budismo (p. 500). «Tierra pura», es decir, nivelada, homogénea, sagrada, «inusual». El mismo Barabudur alberga, sobre el piso superior, una *terre pure* (p. 502). Los iniciados que logran elevarse hasta su altura *anulan la realidad que está debajo de ellos*, la heterogeneidad, lo diverso, lo incompleto, etc. Ellos se encuentran ahora

9. Cf. nuestro estudio «Cosmical homology and Yoga»: *Journal of the Indian Society of Oriental Art* (1937), pp. 188-203.

más allá del mundo, en un plano paradisíaco, sin diversidad ni pluralidad. El fin del peregrino budista, la superación de la condición humana, la realización de un estado absoluto, ha sido alcanzado. El hombre ha sido rescatado de la «vida», es decir, de la historia, de la multiplicidad y del drama. Él se reintegra en el Todo absoluto que había anhelado, porque ni siquiera el «espacio» en el que vive, al habitar una *terre pure*, no es el mismo espacio heterogéneo de la vida, sino el espacio paradisíaco, «plano».

La importancia de estos simbolismos cosmológicos, que Barabudur reúne en una síntesis suprema de la Asia budista, no se debe únicamente a su magnífica profundidad y coherencia, sino más bien al hecho de que funcionan con naturalidad en la conciencia de los pueblos asiáticos. Ellos no tienen que «explicarse» ni justificarse o, en cualquier caso, su explicación no es en absoluto laboriosa. Se imponen con naturalidad a la conciencia de estos pueblos: son «datos inmediatos» de su conciencia. Este hecho prueba una antigua hipótesis nuestra sobre las posibilidades analíticas del símbolo: en una cultura prealfabética, el símbolo, por amplia que sea la síntesis mental que lo ha producido, expresa, sin embargo, con gran precisión, un número inmenso de *detalles*, que los europeos, hasta hace relativamente poco, pensaban que no se podían expresar más que de una forma oral o alfabética. Incluso en la actualidad continúan pensando que los detalles no se pueden expresar si no es a través del habla o la escritura, atribuyendo al símbolo una función meramente sintética. Sin ignorar su función sintética, nosotros hemos intentado demostrar en nuestros estudios sobre el jade y los gestos rituales que los símbolos son capaces de expresar un número enorme de detalles muy precisos, aunque de manera simultánea y no sucesiva, como lo hacen el habla y la escritura (por ejemplo, una pulsera formada por un cierto número de piedras de jade nos enseña que la chica que la lleva pertenece a una familia del norte, que su padre es administrador, que tiene tres hermanas, que contraerá un noviazgo en el mes de marzo, que es aficionada a un cierto género poético, etc.)[10]. La simultaneidad de los significados del símbolo se explica mejor si tomamos en cuenta el objetivo de cada símbolo: la reintegración del

10. Cf. M. Eliade, «Jade», art. cit.

hombre en el Todo. Pero no en un Todo abstracto, sino en un cuerpo vivo, capaz de reunir todos los niveles de la realidad sin aniquilarlos. Barabudur demuestra que la superación de la condición humana no significa, tal como se ha creído, la aniquilación de la vida y del Cosmos, sino la reintegración en el Todo. Sin que se aniquile o se «pierda» ni la más pequeña cosa del mundo, todas las cosas pierden su forma y su significado dentro de aquel «grano cerrado» que es el Cosmos antes de su primera «separación» de la Creación.

(1937)

LA CONCEPCIÓN DE LA LIBERTAD EN EL PENSAMIENTO HINDÚ

Para el pensamiento hindú, la ignorancia es «creadora». En la terminología de las dos principales escuelas vedantas, se podría decir que el mundo es una creación subjetiva del inconsciente humano (*ajñana*: cf. *Gaudapadiya*, II, 12; *Vedanta sidhantamuktavali*, 9, 10) o que es la proyección cosmológica de Brahman, la «gran ilusión» (*mâyâ*), a la que nuestra ignorancia le confiere realidad ontológica y validez lógica (cf. *Sankarâchârya*, Sharîrakabhâshya, I, 2, 22).

Aunque no siempre encontramos fórmulas tan precisas como las que hemos enumerado, sin embargo, podemos afirmar que el pensamiento hindú descubre en la *ignorancia* o la *ilusión* la fuente permanente de las formas cósmicas y del devenir universal. El mundo, tal como se nos ofrece en la experiencia humana, es múltiple, en eterno devenir, creador de infinitas formas. Pero este mundo, el Cosmos, no puede ser más que una «ilusión», la proyección de una «magia» divina, porque la única realidad que puede ser pensada es *sat* (*esse*): el Uno igual a sí mismo, inmóvil, autónomo, sin «experiencia», sin devenir.

«La vida es dolor» repite la India, desde las *Upanishads* en adelante: *sarvam dunkham, sarvam anityiam*, «todo es dolor, todo es pasajero». Pero, al mismo tiempo, la vida es una creadora incansable de infinidad de formas. «Formas» que aparecen y desaparecen, que nacen y mueren en un continuo devenir. La vida es dolor porque es multiforme, dinámica, dramática: en una palabra, porque está inte-

grada en un océano de ilusiones, porque está viciada por la «ignorancia». La misma «ignorancia» originaria que explica el drama de la existencia humana (el sufrimiento universal, el ciclo de las transmigraciones), también explica el continuo nacimiento de las formas cósmicas, la Creación. Cuando todos los espíritus (*purushas*) hayan conquistado su libertad —la autonomía perfecta— entonces las formas cósmicas, la Creación en su totalidad será reabsorbida en la sustancia primordial (*prakriti*). Ésta es la creencia de las dos escuelas filosóficas «realistas», sâmkhya y yoga.

La espiritualidad hindú ha logrado con frecuencia una aceptación de la Creación, tal como lo demuestra la gran cantidad de símbolos de la fecundidad y de la fertilidad cósmica que abundan en el arte y la iconografía hindú[1]. Se trata, sin duda, de una espiritualidad «popular» que tiene su origen en antiguos cultos de la Gran Diosa o en una cosmología acuática, aunque la ecuación Aguas = Sustancia Vital = Creación se encuentra incluso en los Vedas y podría ser considerada como una fórmula simbólica con valencias universales. En cualquier caso, los contactos y las influencias recíprocas entre los valores de las culturas extra-arias, como las culturas predravidianas, dravidianas, austroasiáticas o protosumerias han contribuido y han hecho posible las ulteriores síntesis hindúes en este campo del simbolismo acuático.

Pero, si dejamos de lado las fórmulas simbólicas e iconográficas de las que la India nunca pudo desembarazarse por completo, podemos observar que incluso una parte de la mística hindú ha terminado por aceptar la Creación. Pero lo ha hecho sin ver en ella una realidad última, sin dejarse dominar por ella. Se ha limitado exclusivamente a superar la posición negativa, ascética y «extremista» ante la Vida y la Creación. Así por ejemplo, la mística vaishnava y el tantrismo, incluso cuando sabían que las *formas* son ilusorias, acabaron por integrarlas como tales. Tanto el tantra como la mística vaishnava han evitado la gnosis abstracta (sâmkhya) o el monismo absoluto (de tipo vedanta). Han transfigurado la experiencia humana dándole valencias cósmicas y no la han despreciado, ni han

1. Cf., por ejemplo, las dos eruditas monografías de A. Coomaraswamy, *Yaksas* I-II, Washington, 1928, 1931.

intentado suspenderla, como han hecho algunas formas «extremistas» de yoga. La salvación (*mukti, moksha*) no se puede alcanzar a través de una ruptura radical con el mundo, sino a través de la «renuncia al fruto de los actos» humanos (*phalatrishnavairagya*), para utilizar una fórmula bien conocida. El hombre se queda en el mundo, acepta la Creación, pero, lejos de participar pasivamente en el drama de la Creación, «transfigura» cada gesto humano transformándolo en un «ritual». Enseguida volveremos sobre esta transfiguración. Señalemos, de momento, que tanto en las técnicas tantra, como en la mística vaishnava, el *amor* desempeña un papel de primera magnitud: se trata, en una palabra, del principal instrumento de «realización». El *amor* tomado en sus múltiples sentidos, por supuesto: erótico-concreto en el tantra, pasional en el vaishnava. En nuestro libro *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne* (pp. 231 ss.), hemos insistido suficientemente sobre la erótica mística y no volveremos a hacerlo aquí. Nos permitimos observar únicamente, que tanto en el vaishnava como en el tantra, el amor es «transfigurado», es decir, transformado en una ceremonia que adquiere muchas veces connotaciones cósmicas (la unión ceremonial tántrica, *maithuna*).

Sin embargo, hablando de la relación de Eros con la Creación, tenemos que señalar que, tanto en la India, como en otras culturas, el amor tiene una función ambivalente. Por una parte, el amor aísla al hombre del mundo exterior, tal como lo hace la ascesis (porque la primera condición de la ascesis es el aislamiento del resto del mundo, la soledad y la vida interior). Por otra parte, el amor saca al hombre fuera de sí mismo, lo «proyecta» hacia el ser amado hasta la identificación con él, aniquilándole la individualidad: con una expresión técnica, podemos decir que se trata de un desplazamiento del centro de gravedad del ser humano desde *sí mismo* en el *otro*, en el ser amado. Hemos recordado la función ambivalente del amor (aislamiento del mundo, concentración sobre sí mismo y proyección en el otro, pérdida de sí mismo) para evitar la compresión equivocada del sentido que recibe el Eros en la mística vaishnava y en las técnicas tántricas, por no hablar de las demás corrientes bhakticas del hinduismo.

Pero también el Cosmos y la Creación, surgidos de la «ignoran-

cia» del hombre, tienen una función ambivalente. Por una parte, a través de sus infinitas ilusiones, atrapan al hombre dentro de innumerables ciclos de existencia; por otra parte, le ayudan indirectamente a buscar y realizar la salvación del alma, la autonomía absoluta (*mukti*). Cuanto más sufre el hombre, es decir, cuanto más se multiplican los lazos que le atan al Cosmos, tanto más fuerte se volverá el deseo de liberación, la sed de salvación. Las «ilusiones» y las «formas» sirven, a través de su propia magia y a través del sufrimiento que su incansable devenir alimenta, al fin supremo del hombre: la liberación, la salvación. «Desde Brahman hasta la brizna de hierba, la Creación entera (*srsti*) está al servicio del alma, hasta que se alcanza el supremo conocimiento» (*Sâmkhya-pravachana-sûtram*, III, 47).

Los textos hindúes repiten hasta la saciedad que la causa de la «esclavitud» del alma y, en consecuencia, la fuente de los innumerables sufrimientos que han hecho de la condición humana un drama permanente es *la solidarización del hombre con el Cosmos*, su participación activa o pasiva, voluntaria o involuntaria, en la Creación. *¡Neti, neti!* exclama el sabio de las *Upanishads*: «¡Tú no eres *eso*!», es decir: tú no perteneces al Cosmos, tú no estás necesariamente implicado en la Creación, debido a la ley misma de tu ser. Para el pensamiento hindú, la presencia del hombre en el Cosmos es una infeliz casualidad o una ilusión. Esta posición negativa, casi «polémica», de la espiritualidad hindú frente al Cosmos, se percibe mejor en aquellos sistemas de pensamiento que ponen el acento sobre la *ontología*. Si se afirma la realidad absoluta del espíritu, sea éste concebido como el Uno sin otro (el monismo vedanta) o como una infinidad de espíritus sin ninguna posibilidad de contacto entre ellos (el pluralismo sâmkhya-yoga), entonces se vuelve necesaria la desvalorización de la Creación y la denuncia de cualquier lazo entre el «alma» y el Cosmos. *Esse* no puede tener ninguna relación con el *non-esse*: y la Naturaleza, tal como hemos visto, al ser un devenir universal, no puede tener realidad ontológica. Porque, incluso para sistemas como sâmkhya y yoga, las formas cósmicas no tienen realidad absoluta y se reabsorben a través de una «gran disolución» (*mahâprâlaya*) en la sustancia primordial (*prakriti*).

¡Neti, neti! tiene, pues, este sentido: el hombre se desolidariza de

la Creación. Las millones de formas que nacen de la inagotable matriz del Cosmos tienen, todas ellas, el mismo destino: devienen, se transforman, nacen para morir. Podríamos hablar de un «eterno retorno» de todas las formas cósmicas, retorno dirigido por un destino que se encuentra a la raíz de toda la Creación: el *karma*. Este *karma* domina la vida del hombre con la misma eficacia con la que gobierna todo el Cosmos. Como si estuviera atrapado en una red por esta norma de hierro de la Creación, el hombre sufre, muere y vuelve a nacer, para seguir sufriendo en la tierra. Pero esta vuelta del hombre a la tierra, este ciclo ininterrumpido de reencarnaciones, no es más que la prolongación infinita de una existencia larval que significa antes la *muerte* que la *vida* (cf. mi libro *Yoga*, pp. 309 ss.). Ciertamente, la verdadera *Vida* no puede ser más que plena, real y feliz. Y toda la espiritualidad hindú postvédica considera la condición humana como trágica: porque el hombre no es *libre*, ni *feliz*. La vida en la tierra, en la «ignorancia», es una existencia larval: le faltan la autonomía espiritual y la beatitud, las condiciones de una *existencia real*.

Podríamos decir, pues, que el *karma* desempeña el papel de un «Infierno». Porque, así como en otras religiones los hombres van al «Infierno» después de la muerte, por causa de sus obras reales o su ignorancia, en la India, los hombres vuelven a renacer a su condición humana o a cualquier otro género de «vida» terrestre, por la fuerza de su propio *karma*. En la mayoría de los casos, el «Infierno» es la prolongación de una vida larval (en la Grecia antigua: almas sin memoria, sombras carentes de gloria, tal como las enseña el libro XI de la *Odisea*) o de una vida «carnal» de terrible sufrimiento (la sed que padecen las almas de los muertos en la religión babilónica, egipcia, judaica, etc.; los tormentos que sufren los pecadores en el Infierno cristiano, almas que conservan intactas, pues, experiencias humanas). Además del Infierno propiamente dicho, la India ve en la misma existencia humana un «infierno» mucho más trágico. Porque vivir en la «ignorancia», tal como viven la mayoría de los hombres, vivir atrapado en automatismos es, para el pensamiento hindú, llevar una vida de *larva*, una vida de continuo sufrimiento. Podríamos decir que la tendencia del alma hindú hacia la abolición de la condición humana, en otras palabras, hacia la *beatitud* y la *autonomía*, es sinónima del deseo que muestran otros pueblos de evitar el

«Infierno»; con la única diferencia, tan significativa por otra parte, que la India identifica el Infierno con esta terrible vida larval que, de hecho, es nuestra existencia. Todas las soluciones soteriológicas hindúes conducen a la conquista de una existencia ontológica, a la autonomía. Sin sacrificar la verdad por razones de simetría, podríamos decir que ésta es justamente la estructura de la existencia paradisíaca, en la concepción cristiana y occidental en general. Solamente el Paraíso confiere verdaderamente la *eternidad*, es decir, la realidad absoluta y la beatitud eterna (*ananda*). El Infierno es solamente una *supervivencia* temporal del hombre: supervivencia que se parece muchísimo a la vida terrestre, porque las experiencias y, por ende, los sufrimientos permanecen.

La «vida» terrestre es, pues, una variante dramática de la *muerte*. El pensamiento hindú reconoce en la inmensa variedad de formas y en el devenir universal (en la multiplicidad y en el *movimiento*) el principio de la muerte y del *no-ser*. La vida verdadera, como la *realidad*, excluye el movimiento, el devenir, el drama: en una palabra, excluye la Creación.

Los caminos hindúes hacia la libertad, hacia la autonomía del «alma», son muy variados. Casi todos los sistemas de filosofía hindú le conceden al conocimiento metafísico un valor soteriológico. Porque, tal como dice Vâchaspati Misra al principio de su comentario *Bhâmati*, «ninguna persona lúcida no desea conocer lo que carece de cualquier incertidumbre o lo que no tiene ninguna utilidad... o ninguna importancia». El mismo filósofo empieza así su tratado *Tattva-kaumudî*: «En este mundo, la gente no escucha más que a los predicadores que exponen hechos cuyo conocimiento es necesario y deseado. Los que exponen doctrinas que nadie desea, no son escuchados por nadie...» (Bombay, 1896, p. 1).

Pero el conocimiento que el mundo está dispuesto a recibir es el conocimiento metafísico, el único que se atreve a plantear y resolver el problema del «alma» (*spiritus*), indicando el camino de la liberación. Incluso la «lógica» hindú ha tenido, al principio, el mismo objetivo soteriológico. Manu utiliza el término *ânvîksikî* (la «ciencia de la controversia», el debate) como un equivalente de *âtmavidyâ*, la

«ciencia del alma», la metafísica (*Manu-smrti*, VII, 43). La argumentación justa, conforme a las normas, libera el alma: este es el punto de partida de la escuela nyâya. Por otra parte, las primeras controversias lógicas, que más tarde dieron nacimiento a la escuela nyâya, han girado precisamente en torno a los textos sagrados, a las distintas interpretaciones que se podían dar a una indicación ritual de los Vedas: para poder realizar con más rigor el ritual, para llevarlo a cabo en conformidad con la tradición. Pero esta tradición sagrada, contenida en los Vedas, es una tradición *revelada*. Investigar el sentido de las palabras significa estar en contacto permanente con el Logos, con la realidad absoluta, suprahumana y suprahistórica. Así como la pronunciación exacta de los textos védicos conlleva una máxima eficacia ritual, de la misma forma la comprensión exacta de una sentencia védica conlleva una purificación de la mente y, por lo tanto, contribuye a la liberación del espíritu.

En conclusión, todas las disciplinas espirituales tenían como último objetivo la conquista de la libertad, la liberación de los fantasmas de la ignorancia o de la ilusoria participación en la Creación. En la práctica, esta desolidarización del Cosmos se traduce en *una inversión de todos los valores humanos*. Lo que acontece en la tierra y en toda la Creación es precisamente lo contrario de lo que verdaderamente es. Entre la experiencia humana, o los distintos niveles cósmicos, y la realidad absoluta hay la misma diferencia que entre *non-esse* y *esse*, entre *asat* y *sat*. El camino hacia el *esse* no puede pasar por el *non-esse*. Por eso el que quiere alcanzar la libertad absoluta, es decir, «llegar a ser lo que es», realizar la *saccidânanda*[2], tiene que empezar por negar y suprimir todo lo que le ata a la «condición humana». Es decir, «invertir» todos los valores humanos.

Nos encontramos aquí con la antigua concepción, tan frecuente en los rituales brahmánicos, de que todo lo que es *divino* es contrario a lo que es *humano*. Esta fórmula de la inversión ritual se verifica sin cesar en la teoría y la práctica del sacrificio brahmánico: la mano derecha del hombre corresponde a la mano izquierda de dios, un objeto roto sobre la tierra es un objeto entero en el otro

2. Expresión compuesta por tres términos metafísicos: *sat* (esse), *cit* (conciencia), *ananda* (beatitud).

mundo, etc. La magia del sacrificio realiza esta «inversión» y, por medio de ella, el oficiante logra participar en una realidad inaccesible para la condición humana. En el sacrificio brahmánico, a través de la magia del rito, *sat* (*Prajâpati*) coincide con *asat* (los objetos rituales, etc.) y el *ser* con el *no-ser*.

Esta inversión, tan característica para el sacrificio brahmánico, ha quedado como el modelo ideal de todas las técnicas espirituales que la India ha creado para alcanzar la liberación del espíritu. Todas ellas se pueden reducir al mismo tipo: alcanzar un estado que sea exactamente contrario a la condición humana. Porque todo lo que existe en el Cosmos (y, en primer lugar, todo lo que caracteriza la condición humana) es devenir, movimiento, cambio, y el que desea la liberación tiene que empezar por suprimir el movimiento. Por eso las técnicas yoga fijan el cuerpo a través de posiciones hieráticas (*âsanas*) que favorecen la meditación del asceta. Por eso la respiración, normalmente tan agitada e irregular, se *armoniza* y casi se llega a suspender a través de las prácticas llamadas *prânâyâma*. La respiración es la expresión perfecta de la vida, de la condición humana: al encontrarse en constante agitación, al modularse continuamente siguiendo los estados biológicos y psíquicos, ella constituye el primer paso hacia lo *inamovible*. Al mismo tiempo, es la primera victoria sobre la «vida» y sobre lo «humano», porque la naturaleza humana, como cualquier otra existencia condicionada por las leyes del Cosmos, significa «vivencia», «modificación», devenir. El ritmo simplifica el «devenir», intentando paulatinamente abolirlo. Porque, tal como sabemos, el objetivo final del *prânâyâma* es obtener la suspensión de la respiración. Es decir, realizar una detención, una parada, en la misma «vida» del hombre. Pero esta detención significa la anulación del *non-esse*, la aproximación al *esse*, que permanece inmóvil, autónomo, beato.

Toda la práctica yoga tiene como finalidad abolir la «vivencia», «invertir» la vida humana sustituyendo el movimiento y los automatismos humanos por *detenciones*. *Âsana* y *prânâyâma* representan dos de las ocho *angas* («miembros») que tiene la técnica yoga. Pero las demás *angas* tienen también la misma finalidad: destruir los gérmenes de cualquier acción humana. La pureza y la ascesis son contrarias a la condición humana: porque ésta tiende a perpetuarse a

través de la impureza y la vida sexual. De la misma forma, cualquier «meditación» y «contemplación» es contraria a las leyes y automatismos de la vida psicomental. Meditar significa, ante todo, *fijar* la conciencia en un único punto. La definición de la concentración mental (*dhâranâ*) que ofrece el tratado *Yoga-Sûtra* es precisamente ésta: «fijar la mente en un único punto». El flujo psicomental, como cualquier otra forma de la vida, del devenir, está en constante agitación, en continuo movimiento. Detenerlo, «fijarlo» significa *invertir* este «instinto».

Por fin, es inútil recordar que incluso la fórmula que resume el yoga expresa, de forma muy concisa, esta «inversión». Patanjali le define así: «La suspensión de todos los estados de conciencia (*yogascittivrittinirodhah*)». Los «estados de conciencia» son creaciones del flujo psicomental: pertenecen, como tal, al devenir universal. No son atributos del *espíritu* (*purusha*) que, como todo lo que es verdaderamente *real*, es estático, impasible, beato. Suprimir los estados de conciencia, sin embargo, significa suprimir el símbolo mismo de la condición humana. Las técnicas yoga intentan «invertir» cualquier actividad biológica y psicomental humana. El camino hacia la libertad es éste: hacer lo contrario de lo que nos impulsa la «vida», de lo que es innato en el hombre, de lo que nos mandan los instintos. La vida nos invita a un continuo «devenir» y agitación: tenemos que hacer lo contrario, intentar la detención de todas las funciones biológicas y psicomentales. La vida nos impulsa a procrearnos: tenemos que realizar lo contrario, la ascesis y la pureza absoluta. Esta ley de la «inversión» y de los «contrarios» se aplica, tal como veremos a continuación, incluso en algunas técnicas secretas tántricas.

Implícitamente, también encontramos una «inversión» de la psicobiología humana en la práctica budista de la meditación. Además de las analogías generales que encontramos entre el budismo y el yoga y que hemos estudiado en nuestro libro *Yoga* (pp. 166 ss.), tenemos que recordar aquí, aunque sea de paso, la importancia que los textos ascéticos budistas conceden a la *superación de los automatismos psicobiológicos*. Incluso en un «discurso» tan poco técnico como es *Dîghaníkâya*, encontramos (cap. XXII) este tipo de recomendaciones:

> Al andar, un asceta tiene una perfecta comprensión del andar; al detenerse, tiene una perfecta comprensión de la detención; y al sentarse, entiende perfectamente su acción de sentarse..., y cualquier cosa que haga, él entiende perfectamente lo que hace... Al ir hacia adelante o al volver, él tiene una exacta comprensión de lo que hace; mirando... él tiene una exacta comprensión de lo que hace; levantando el brazo o dejándolo caer, él tiene una exacta comprensión de lo que hace; llevando una ropa... tiene una exacta comprensión de lo que hace; comiendo, bebiendo, masticando y saboreando, tiene una exacta comprensión de lo que hace.

El hombre cumple todas estas funciones automáticamente, sin darse cuenta de cada gesto suyo, sin estar *presente* en su propia vida orgánica y psíquica. Este automatismo bio-psico-mental caracteriza la condición humana. El primer paso hacia la «liberación» se hace suprimiendo este automatismo: es decir, «invirtiendo» la condición humana, oponiendo resistencia a cualquier «instinto» y cualquier función vital. Y cuando la función vital no puede ser suprimida (por ejemplo comer, andar, hacer cualquier gesto, etc.), ella tiene que ser «entendida», es decir hacerla *presente* permanentemente, mantenerla bajo la atención y la comprensión del asceta. Esta «presencia», que recomiendan muchas técnicas ascético-contemplativas hindúes, es una fórmula psíquica de *lo real*. El devenir ciego e insignificante significa la «ausencia» del hombre, la precariedad de su iniciativa en el Cosmos, su participación inconsciente e involuntaria en el drama cósmico; en una palabra, la irrealidad de la vida humana.

El camino hacia la suprema «inversión» de la condición humana implica, tal como hemos demostrado en otra parte (*Cosmical Homology and Yoga*), una previa homologación del asceta con los principios reguladores del Cosmos. La liberación final presupone una etapa previa de perfecta armonía del hombre con los ritmos cósmicos. No podemos obtener una perfecta desolidarización del hombre y el Cosmos, si el hombre no se ha «cosmizado» perfectamente a sí mismo. No se puede pasar directamente del caos a la liberación. La fase intermedia es el «Cosmos»; es decir, la realización (en todos los niveles de la vida biomental) de un ritmo y una armonía perfectos. Y este ritmo y armonía están presentes en la misma estructura del universo a través del papel «unificador» y director que tienen los astros, en especial la luna. El ritmo lunar gobierna y «unifica» los diversos

niveles de realidad; la lluvia, la vegetación, el mar, la mujer, etc. La luna tiene, por otra parte, un gran parecido con el hombre: tiene, ante todo, una «vida». La luna «deviene»: nace, crece y muere, tal como lo hace el hombre. El sol, siempre igual a sí mismo, no entra en las estructuras de la vida humana. La luna, por el contrario, «vive»: pero vive rítmica, armónica y cósmicamente. Y antes de superar la condición humana, el asceta tiene que llegar a ser él mismo un cosmos perfecto. Esto no se puede realizar más que a través de una homologación con los ritmos cósmicos, especialmente con la luna (cf. nuestro estudio anteriormente citado).

Esta homologación y «cosmización» es, repitámoslo, solamente una fase intermedia que precede a la liberación. El que se detiene en esta fase, no podrá alcanzar la liberación, la autonomía absoluta. A la homologación le sigue necesariamente (tal como podemos comprobar en las técnicas tántricas) una «inversión» completa. Esta «inversión», que sigue a la homologación con los ritmos cósmicos, es evidente, por ejemplo, en la erótica mística del tantrismo. El ejercicio final de estas oscuras prácticas tiene la misma finalidad: la *boddhicitam notsrjet*. A través de la «vuelta» del semen, se realiza un estado absoluto, más allá de los «contrarios», una «totalización» que la condición humana no puede conocer. Así como en el sacrifico brahmánico, el oficiante logra obtener la coincidencia de Prajâpati (*sat*) con los objetos rituales (*asat*), de la misma forma en las prácticas tántricas se obtiene la coincidencia de *esse* (el «todo») con el *non-esse* (el individuo), porque el asceta llega a ser real y libre durante esta misma «vida».

Pero tenemos que subrayar que la libertad, la plena autonomía espiritual se logra a través de un acto de «inversión», de negación de las leyes y de los instintos humanos. Poco importa que esta «inversión» tenga un sentido fisiológico concreto (la «vuelta» del semen) en el tantra o un sentido de actitud espiritual (*phalatrishna vairagya* en la *Bhagavad Gîtâ*: la «renuncia a los frutos de tus actos»). Significativo es el hecho de que todas las soluciones que la India ha ofrecido al problema de la libertad se pueden resumir en la siguiente fórmula: la inversión de todos los valores y la supresión (a través de los «contrarios») de todos los instintos humanos. Y como la condición humana es en general el resultado de la evolución cósmica, el

camino hacia la libertad necesita la desolidarización del Cosmos. Pero tanto la «inversión» de los valores y de los instintos humanos, como la previa homologación y desolidarización del Cosmos, no presuponen una concepción negativa de la «Vida». A través de la *coincidentia oppositorum*, la India acaba por aceptar la «vida»: porque para el pensamiento hindú *esse* puede coincidir con el *non-esse* y así como Prajâpati puede coincidir con los objetos rituales, así también un espíritu libre puede continuar su vida terrestre (*jivan mukti*).

(1937)

NOTAS SOBRE EL ARTE HINDÚ

A diferencia del arte japonés, por ejemplo, que ha sabido conquistar rápidamente la simpatía de los occidentales, el arte hindú ha tenido que esperar mucho más tiempo para llegar a ser comprendido y saboreado. Todavía podemos encontrar manuales de historia del arte hindú en los que sus autores confiesan, desde la primera página, que *no les gusta* casi nada del arte cuya historia estudian (el caso de Vincent Smith, por ejemplo). Unos lo encuentran grotesco, bárbaro e inhumano; otros, híbrido e inerte; otros se quejan de la falta de proporción, perspectiva y naturalidad; y muchos creen todavía en la aportación esencial de la plástica griega, que había enseñado a los maestros hindúes a esculpir un cuerpo humano de un modo realista.

Me parece que la incapacidad de apreciar el arte hindú se debe, en primer lugar, a un error de perspectiva. El espectador que está delante de una obra hindú, buscará el mismo espacio y la misma «naturaleza» que está acostumbrado a encontrar en la plástica europea; o contemplará la obra sin hacer el necesario esfuerzo de abstracción (ignorando, por supuesto, que antes de ser una obra de arte, es una obra de creación, cuya validez metafísica hace falta descubrir); de este modo, no solamente se arriesga a no entender nada, sino que encontrará incluso una serie de argumentos para demostrar la inercia, la trivialidad, la monotonía y la falta de genio creador del arte hindú. Acabará por sostener que la India, el

país en el que el espíritu y la filosofía han moldeado con más fuerza el carácter de toda una raza, es capaz de elaborar metafísica, pero no arte.

Ahora, sin embargo, lo más interesante es que la India, precisamente por ser el país de la metafísica, del más abstracto y puro esfuerzo por amar, comprender y armonizar la vida, ha creado por esa misma razón un arte tan original, vivo y puro.

El arte hindú nunca ha hecho ningún compromiso con la belleza insípida de las cartas postales, porque tenía detrás la metafísica. El artista hindú nunca ha intentado copiar la naturaleza, porque, al ser un filósofo (en el sentido hindú del término, es decir, un hombre puro y armonioso), sabía que puede ser él mismo la naturaleza, que puede, en fin, crear al margen de ella, imitando únicamente su impulso orgánico, la sed de vida y de crecimiento, el capricho de descubrir nuevas formas y nuevos goces, pero sin imitar directamente sus *creaciones*, las formas ya establecidas y, en cierto sentido, *muertas*. Al mismo tiempo que el artista europeo ha imitado las creaciones de la naturaleza y ha intentado reproducir sus formas (pasándolas por su alma, para conferirles nuevas posibilidades de emoción), el artista hindú ha imitado *el gesto* de la naturaleza y ha creado él mismo, utilizando, sin embargo, otro espacio que el meramente natural y otras formas que las formas naturales.

El artista europeo nos ofrece la emoción estética; el hindú nos ofrece mucho más: el sentimiento pleno de armonía con la naturaleza, de igualdad y amor hacia sus innumerables creaciones.

Por otra parte, era normal que las cosas ocurrieran así. Un paisaje «natural» llega a ser posible únicamente en la intuición de un hombre (o de una cultura) que se ha alejado de la naturaleza, y que intenta acercarse y reintegrarse en ella. La voluntad de describir o sugerir los aspectos de la naturaleza es el signo de la ruptura entre la conciencia europea y la naturaleza. Pero la India no ha salido todavía de la naturaleza, de manera que no la observa, sino que la realiza. El artista hindú, en su creatividad, *coincide* con la naturaleza, y sus obras no son más que nuevas formas, fecundas y vivas, de la misma naturaleza que, alrededor suyo, había creado las flores, las aguas, los monstruos. Al analizar una obra maestra de la plástica hindú, lo que más impresiona desde el principio es el *continuum* orgánico de las formas, su

ritmo balanceado, dulce, lleno. El organismo plástico europeo (especialmente en el arte helénico y el arte del Renacimiento) acentúa las piezas de resistencia, de autodefinición, de aislamiento y victoria (los músculos, la precisión y la perfección de las superficies, etc.). La vida se manifiesta de una forma agresiva, a través de sus superficies de resistencia al medio, a través de la hostilidad del individuo y del mineral. Hay como una resistencia granítica en estos cuerpos perfectos, en estos músculos fuertes, una resistencia cuya geología espiritual falta por escribir. Pero, en la plástica hindú, la vida es representada de otro modo. Allí se expresa el *continuum* orgánico, la circulación de la savia vital, un ritmo de formas y volúmenes carente de cualquier esfuerzo y cortes, un ritmo que refleja una energía que circula sin obstáculos por dentro, alimentando los músculos y los huesos, haciéndoles desaparecer en la ondulación más plena todavía y más armoniosa de la vida.

Mirad los brazos y los dedos de los murales de la gruta de Ajanta. Son brazos de una dinámica extraordinaria; brazos redondos, vivos, que flotan sin cesar, más allá y más acá del plano del mural, continuándose unos a los otros dentro de un único movimiento lleno de armonía, y que apagan su alegría de flotar libremente sin tener que recurrir a la contracción de los músculos o la báscula de los huesos. Ninguna pintura del mundo ha logrado reproducir hombros, brazos y dedos más perfectos en su vida orgánica, en su gesto de naturalidad exquisita y libre.

Desde cualquier punto de vista, siempre tendrás que retroceder delante de una pintura mural hindú para contemplarla en su totalidad, en su movimiento orgánico. Cualquiera de sus partes está *fluyendo*, impregnada de vida hasta su último átomo, y es imposible dividirla en partes, aislar un gesto de otro para juzgarlo en sí mismo. Todo se te escapa, si no sabes adivinar el *continuum* de esta vida plástica, si no intuyes la corriente vital, la savia que recorre cada línea, ligándola a las otras, en un circuito orgánico.

Tendríamos que ir más lejos, hasta las raíces duales del arte primitivo, para entender toda la *Weltanschauung* de la plástica hindú, para entender la substancia de este «tejido» orgánico, cargado de fuerza mágica, que siempre está presente en el espacio plástico de cualquier obra hindú. Quizás intentaremos hacer este análisis

en otra ocasión[1]. Por ahora, nos limitamos a analizar el espacio del arte hindú.

Es verdad que el arte hindú no conoce la perspectiva, pero visualiza la escena desde un punto de vista analítico y cualitativo. Los detalles se encuentran siempre en el sitio adecuado, pero no están representados en perspectiva, sino en conformidad con su *función* propia. La cama, el paraguas o la silla, por ejemplo, se ven desde arriba; el árbol, de perfil; la huella del pie, también desde arriba. La función de estos detalles, su valor real tiene primacía sobre su *imagen*. La plástica hindú no conoce la «imagen», la proyección del objeto sobre un plano de perspectiva. Ella busca y realiza siempre el objeto como tal, en su propio espacio, sin copiar la imagen del objeto que está en el espacio exterior, que es un espacio cuantitativo, del equilibrio físico, de la armonía de los volúmenes y de la perspectiva.

Las proporciones plásticas no se corresponden con las proporciones naturales. Estas últimas son exteriores, cuantitativas; pertenecen a la física, no a la estética. La estética hindú respeta la cualidad, el espíritu, la vida interior y el gesto, no el volumen. Por eso, en los bajorrelieves budistas los elefantes son pequeños, tan pequeños que se colocan sobre flores de loto, y Maya, la madre de Buda, es enorme. Maya es la que predomina; los elefantes simplemente han venido a postrarse. Así pues, los elefantes pueden estar sobre flores de loto, como mariposas y abejas, y Maya es representada según su verdadero valor espiritual.

1. Como no he vuelto nunca sobre estos orígenes duales del arte primitivo, recordaré brevemente las observaciones de Hoernes, sobre las que se fundan todas las especulaciones posteriores. El arte de los pueblos de agricultores es un arte geométrico, en el que se toman en cuenta únicamente las proporciones, y el individuo humano es ignorado hasta tal punto que, a veces, la forma humana aparece descompuesta en figuras geométricas. Por el contrario, el arte de los pueblos nómadas, que viven de la caza (totemismo), se funda sobre el dibujo naturalista de los animales, dibujo que toma en cuenta únicamente al individuo, al que representa sin ninguna relación con el medio ambiente. El hombre de las culturas agrícolas y matriarcales se representa el Cosmos como un tejido, en el que el individuo desempeña la función de los agujeros de una malla. El Cosmos del nómada o del totemista, en cambio, está descompuesto en átomos. Ciertamente, en el arte de cualquier cultura compleja, como es la cultura hindú, los dos modos de representación del Cosmos están presentes en una medida más o menos orgánica.

El arte hindú, al identificar la función del artista con la vida, creará según sus propios valores, que son los valores espirituales y no los valores físicos, y en su propio plano, que es uno cualitativo y no cuantitativo.

El espacio deja de pertenecer a la experiencia diurna, en favor de la sensibilidad, la pureza y la fe espiritual. Para realizarlo, únicamente es necesario el poder de visualización del artista; para ser percibido, basta la emotividad del espectador. El espacio diurno del mundo de los fenómenos, de las imágenes muertas, no importa. La proporción de la fuerza cede ante la proporción moral.

La plástica hindú es sorprendentemente viva, serpenteante. Pero para entender su vida, hay que realizar un esfuerzo de abstracción, de ruptura con lo cotidiano, de ascensión y purificación.

(1932)

NOTAS SOBRE LA ICONOGRAFÍA HINDÚ

Detengámonos sobre un aspecto de la creación plástica: la iconografía, es decir, la actividad creadora en la que el artista no tiene ninguna iniciativa, utiliza los problemas y las soluciones hace ya mucho tiempo formuladas, se somete a un bien establecido canon hierático y se abstiene de expresar sus emociones personales o la belleza de la naturaleza. Es lo que llamamos arte ortodoxo o clásico (*shastrîya*), arte que no crea obras de arte propiamente dichas, sino modelos espirituales, imágenes que tienen que ser interiorizadas a través de la meditación y cuya acción sobre el hombre no conduce a una emoción estética, sino a un sentimiento de pacificación y de plenitud, puntos de partida para una ascensión espiritual que supera con mucho el arte profano.

Por eso, para poder realizar en materiales el modelo indicado en los tratados iconográficos, el artesano tiene que llevar una vida pura y serena, y, antes de empezar su trabajo, tiene que aclarar su visión a través de la meditación y el yoga. Él no crea en el espacio de los fenómenos naturales, los colores y las líneas que va empleando no son los de la intuición profana, su belleza no refleja las bellezas antropomórficas. Su trabajo de artesano es, en sí mismo, una contemplación, una imitación de los modelos a los que da forma. La fidelidad total al canon es la más pura forma de ascesis.

Porque la ascesis no siempre implica el sufrimiento de la carne y la flagelación del espíritu; también existe ascesis en cualquier renuncia a la iniciativa personal, en cualquier abandono lúcido del espíritu para ser modelado por una voluntad suprahumana, manifestada en gestos estáticos, herá ticos. El artesano hindú, en su esfuerzo de reflejar un gesto hierático, realiza una práctica de yoga; que significa «inmovilización» y «unión» al mismo tiempo; inmovilización de la actividad desordenada, de la dinámica mental de todos los días y unión perfecta con la divinidad elegida para su meditación (*ishtadevata*).

Los textos son muy precisos sobre este punto. Skukracharya escribe:

> El creador de iconos tiene que colocarlos en los templos a través de la meditación sobre aquellas divinidades que son el objeto de su devoción. Para el feliz cumplimiento de este yoga, tiene que seguir paso a paso la descripción de la imagen, tal como se encuentra en los libros. Ningún otro camino, ni siquiera la visión directa e inmediata de un objeto, puede llevar a una absorción tan profunda en la meditación, como la que se consigue haciendo iconos (A. Coomaraswamy, *La danse de Shiva*, p. 52)*.

La concentración mental sobre el icono de la divinidad que tiene que ser reflejada en materiales, no es practicada únicamente por el artesano. También es indispensable para el devoto, para aquel que contempla la imagen después de haber sido colocada en el templo o en el santuario. Cualquier acercamiento a través de imágenes a las divinidades (porque también existe un acercamiento directo, sin imágenes, y este acercamiento es considerado superior), no podría realizarse sin una previa interiorización del icono, es decir, sin su «meditación», su transposición sobre un plano de visión interior. Estos datos elementales han sido olvidados por aquellos estudiosos y misioneros europeos que se han apresurado a hablar de la «idolatría» y los «ídolos» de la India. De hecho, no existen tales ídolos en la experiencia religiosa hindú.

Las imágenes de los dioses son meros soportes para la meditación, el punto de partida objetivo de una experiencia que inunda la conciencia del devoto. La imagen es un mero pretexto, un vehículo

* Véase, *infra*, pp. 89-97.

que da acceso a otra vivencia, una vivencia armoniosa, serena y libre. Las ofrendas llevadas al «ídolo» no son otra cosa que un gesto de donación y de renuncia; de renuncia, porque el devoto renuncia a su derecho de iniciativa y practica un ritual impuesto por el *dogma*, es decir, una ley que le transciende y a la que se somete. La ofrenda, que es el primer paso hacia la desindividualización, produce instantáneamente una revitalización de la consciencia, una superación del individualismo, y hace posible el acercamiento a otros estados de conciencia, a otra vivencia.

La iconografía hindú representa, pues, una serie de potencias que tienen que ser actualizadas, escenarios que tienen que ser dramatizados, experimentados a través de una vivencia en otro plano que el plano de la conciencia diurna; lo que parece ser hierático y algebraico en su gesto y en su disposición tiene que ser dinamitado, resucitado y vivido a través de un sincero esfuerzo de interiorización y voluntad de santidad. El ejemplo de una estatua o de un icono hindú no tiene que ser entendido simbólicamente. Su gesto traiciona esta invitación: «¡Sed como nosotros!». Cuando un hindú medita sobre un tema iconográfico, no hace otra cosa que seguir la indicación del gesto, pero no a través de una imitación exterior, sino buscando su meollo, el fruto experimental y concreto del gesto.

Cada tema iconográfico es al mismo tiempo un tema litúrgico. Por eso la meditación a través de la contemplación de las imágenes no se hace nunca sin estar acompañada por una liturgia mental u oral (la repetición de los *mantras*). La meditación consta precisamente en la interiorización litúrgica de la imagen o del mantra, para provocar un estado de conciencia liberado de la dinámica mental, de lo que es ilusorio en la conciencia humana y obtener, así, un estado de perfecta coincidencia con la divinidad. El gesto iconográfico, pues, no es más que un impulso a la experiencia, a la vivencia purificada de pasiones. Al gesto hierático, situado en el plano divino, le corresponde la voluntad de santidad en el plano humano. El devoto se acerca a la imagen con la voluntad de liberación, de superación de la vida ilusoria que lleva. La meditación, la interiorización, la imitación de la divinidad, he aquí los corolarios de cualquier tema iconográfico. Señales concretas entre los dos mundos. Gesto que invita a la imitación y la experiencia. Fruto espiritual incomuni-

cable para el que no ha probado por sí mismo esta ascensión a través de la meditación.

La iconografía hindú, en sus innumerables formas, no es más que una serie infinita de dramas de la ascensión humana hacia la perfección, ascensión guiada por la voluntad de santidad (libertad y piedad por cualquier criatura) del hombre. Por eso cada tema iconográfico —vinculado con una cierta meditación y una cierta experiencia— tiene su propia clave. Es lo que los europeos llaman el «simbolismo» de la iconografía hindú. De hecho, no es más que su formulación algebraica, es decir, en términos consagrados y fácilmente comprensibles para los que conocen el alfabeto de este idioma.

Tanto en el budismo como en el hinduismo —para no recordar más que las principales corrientes religiosas que han alimentado la India— cada divinidad (en el caso del budismo, las diversas hipóstasis de Buda llegan a convertirse en divinidades distintas) tiene su propio color, su propio gesto y símbolo. Pero eso no es todo. En cada ritual, es decir, en cada esquema de meditación, de experimentación, el color cambia, se combina, y el gesto se modifica, los símbolos varían. La iconografía conoce así una infinidad de matices, y cada una de ellas indica un cierto peldaño de esta ascensión, un estado bien definido de la ascensión espiritual. El drama de la libertad se experimenta a través de una serie infinita de actos y escenas. Pero hay que darse cuenta de que la iconografía no es más que el álgebra de este drama, la formulación hierática de los estados del alma que tienen que ser recorridos para llegar a ser perfectamente armonioso, libre, sereno. No todos pueden ascender la escalera hasta el final. La mayoría ni siquiera buscan la liberación, sino la armonía con lo transcendente, con el dogma, con los poderes sobrenaturales. Éstos forman la inmensa mayoría del pueblo hindú. Y a ellos nos hemos acostumbrado a llamarles idólatras.

(1932)

ANANDA COOMARASWAMY

Romain Rolland es quien más ha contribuido a la consolidación de la fama que Ananda Coomaraswamy ha alcanzado en nuestro continente. La traducción de su volumen de ensayos *La danse de Shiva* (Rieder, 1922), llevada a cabo por Madelaine Rolland, fue presentada al público francés por un caluroso prefacio del autor de *Jean Christophe*. Romain Rolland se encontraba por entonces bajo el hechizo de la India y de todo lo que le parecía que tenía que ver con la «espiritualidad asiática». Había publicado su *Mahatma Gandhi* y preparaba los volúmenes de circulación más restringida sobre Ramakrishna y Swami Vivekananda. Sería interesante saber qué está pensando hoy en día Romain Rolland sobre este estudioso y pensador hindú que, en trabajos más recientes y mucho más substanciales que *La danse de Shiva*, ataca frontalmente el «sentimentalismo» y el «humanitarismo» de la Europa «profana». Si existe alguien entre las elites europeas a quien más le costaría acercarse a las posiciones defendidas por Coomaraswamy, este sería precisamente Romain Rolland. Detalle muy significativo, porque hace diez años, cuando se hablaba de la «crisis de Occidente» y del deber de los intelectuales de defenderlo, los más fervientes negadores de Asia, que reivindicaban ya la escolástica tomista, ya el racionalismo cartesiano, atacaban indistintamente a los «hindúes» y a un Romain Rolland, Keyserling, André Gide y otros «patéticos de la confusión y lo caótico». Pero el caso de Ananda Coomaraswamy nos demuestra que estos «peligrosos asiáti-

cos» tenían muy poco en común con la imagen que se habían formado de ellos todos los «defensores de Occidente»: en lugar de aliarse con Bergson y Keyserling como pensaban los defensores de Occidente, Coomaraswamy se inclinaba más hacia Aristóteles, santo Tomás y Dante, criticando con infinita ciencia y refinamiento las filosofías sentimentales europeas.

He recordado esta batalla de los racionalistas de hace diez años para poner mejor en evidencia su gratuidad y la gran confusión que la alimentaba. Si Occidente necesitaba ser defendido, no era precisamente contra el Oriente, porque no era de allí de donde surgían todas las confusiones espirituales y el *pathos* «antitradicionalista». Es lo que afirmó y demostró René Guénon, entre 1924-1927, en dos de sus libros, *Orient et Occident* (Payot) y *La crise du monde moderne* (Bossard), libros que, por desgracia, no han gozado de una gran circulación. Hoy en día, después de más diez años, las cosas parecen más claras. A través de los trabajos de René Guénon, Ananda Coomaraswamy, Julius Evola y algunos otros más, se ha comprendido por fin que «Oriente», lejos de ser solidario con el patetismo y el antitradicionalismo moderno, tiene afinidades en Europa del calibre de Aristóteles, santo Tomás, el Maestro Eckhart o Dante. No intentaremos debatir este problema (Oriente *versus* Occidente), tan de moda hasta hace pocos años. Pero me parece significativo que un hindú e historiador de las artes asiáticas como Ananda Coomaraswamy haya tomado sobre sus hombros la tarea de traducir documentos de la estética medieval, del Pseudo-Areopagita, Ulrico Engelberto de Estrasburgo, santo Tomás o san Buenaventura[1]. También me parece significativa la observación hecha por Coomaraswamy en uno de sus últimos y más importantes libros, *The transformation of Nature in Art*[2], de que el Maestro Eckhart no ha sido todavía *asimilado* por la cultura europea, que sigue viendo injustamente en él a un «místico» paradójico, caótico, heterodoxo, cuando el Maestro Eckhart se integra con naturalidad en la más pura tradición de la metafísica europea. Es verdad que también Rudolf Otto

1. Cf. «Mediaeval Aesthetic I. Dyonisus the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strassbourg»: *The Art Bulletin* XVII (New York) (1935), pp. 31-47.
2. Harvard University Press, 1934, Introducción.

había observado[3] la extraordinaria similitud dogmática entre el Maestro Eckhart y el más profundo pensador hindú ortodoxo, Shankara. R. Otto llegó incluso a señalar que era muy fácil traducir el latín del Maestro Eckhart a la lengua sánscrita o el texto de Shankara al latín. En muchos de sus estudios, Coomaraswamy ejemplifica esta perfecta identidad de normas e incluso de lenguaje de los dos grandes pensadores. Pero Ananda Coomaraswamy va mucho más lejos, llegando a tocar el meollo mismo del asunto, y no demuestra únicamente la coincidencia doctrinal del Maestro Eckhart con Shankara, sino también la de todos los «portadores de palabra» de la tradición metafísica occidental y oriental. Pocos autores modernos saben citar con tanta probidad científica y simpatía textos de santo Tomás, san Buenaventura, Maestro Eckhart o textos de los Vedas y las escrituras budistas, como Ananda Coomaraswamy. Su conocimiento de la Edad Media cristiana es más exacto y profundo que el de muchos especialistas europeos. El método que ha aplicado en sus estudios le ha permitido incluso echar nuevas luces en la interpretación de obras tan estudiadas en Europa como la *Divina Comedia*[4].

No es éste el sitio apropiado para enumerar todas las confusiones que se han hecho en Europa desde los inicios de la filología oriental alrededor de la «coincidencia» entre el pensamiento oriental y el occidental. La verdad es que los orientalistas europeos, en su gran mayoría con una formación estrictamente filológica, carentes de interés y preparación filosófica, no eran los más indicados para interpretar y transmitir el pensamiento asiático. Así se explica la poca importancia que ha tenido para la cultura europea el «descubrimiento» de India y China. Si Schopenhauer se permitía creer que el descubrimiento de las escrituras hindúes podía tener sobre Europa la misma fecunda influencia que había tenido anteriormente el redescubrimiento de los valores greco-latinos sobre el Renacimiento, la filología oriental no ha sido capaz de hacerlo fructificar más que en el campo restringido de la lingüística y la historia comparada de las

3. Cf. *West-östliche Mystik*, Gotha, ²1929, p. 3.

4. Cf. «Two passages in Dante's Paradiso»: *Speculum. A Journal of Mediaeval studies* XI (julio de 1936), pp. 327-338.

religiones, ciencias que se han constituido en gran medida sobre la base del orientalismo. Hecho, por otra parte, fácilmente comprensible, porque si en el redescubrimiento de la Antigüedad greco-latina participaron especialmente los *pensadores* y los *artistas*, el descubrimiento del Oriente se hizo de la mano de los *filólogos* y *eruditos* que han aportado indudablemente valiosos servicios a la crítica de textos y a la «historia» de las doctrinas, pero que, debido a su estructura mental y en general a su espíritu positivista y antimetafísico, típico del siglo XIX, han ignorado la dimensión más valiosa de las culturas que estudiaban: la tradición metafísica. Aquellos orientalistas que «entendían» filosofía, como Paul Deussen, han intentado traducir y explicar el pensamiento oriental adaptándolo a las filosofias europeas, lo que ha producido confusiones aún más graves; porque estos orientalistas-filósofos ignoraban precisamente la parte de la filosofía europea que más se parecía al pensamiento hindú: la Antigüedad y la Edad Media. Paul Deussen explica la metafísica hindú a través de Hegel y Schelling y a Max Müller a través de Schopenhauer...

Es verdad que, incluso al nivel profano de la filología y la historia comparada de las religiones, se han descubierto algunas coincidencias fundamentales entre Oriente y Occidente. Pero estas analogías han sido interpretadas con los «métodos» de moda. Hemos conocido, pues, la moda de la mitología comparada, la moda del método antropológico, de la raza indoaria y, últimamente, los métodos sociológicos y etnográficos. Cada uno de estos métodos estaba justificado en parte. El error empezaba desde el momento en que pretendían explicarlo *todo*. En el simbolismo de Buda, por ejemplo, podemos encontrar elementos de mito solar; pero pretender, como lo hacía Émile Senart, que toda la vida y la leyenda de Buda no son más que parábolas solares, significa caer en un grave error. El mismo error en que han caído, con más pena que gloria, los mayores orientalistas europeos y americanos cada vez que pretendían superar la filología y la historia para improvisar «explicaciones» y «teorías». Todos estos métodos se han visto comprometidos. Ahora tenemos que volver a empezar de nuevo, intentando delimitar con precisión la parte de verdad que cada uno de estos métodos esconde.

Es lo que se propone hacer Coomaraswamy, que utiliza la crítica de los textos y de los métodos de historia del arte con la misma

naturalidad con la que descifra para nosotros, los profanos, la tradición metafísica en los Vedas, en el budismo o la iconografía y el arte asiático. Por otra parte, es el autor de algunos libros clásicos de historia del arte y de las técnicas gremiales de India e Indonesia. En esta especialidad, su información crítica es infinita. Pero lo que más asombra de este hindú (establecido hace mucho tiempo en Boston, como conservador en el célebre Museum of Fine Arts) es la seguridad con la que se mueve en la historia de las artes europeas y en la cultura asiática en general. Es uno de los mayores especialistas de nuestro tiempo, porque tiene acceso directo a las fuentes del hinduismo, budismo y cristianismo. Pero éste no es su mayor mérito. Aunque sea el más grande «científico» hindú (en el sentido de que ha asimilado a la perfección los métodos de trabajo de la ciencia moderna y nunca ha caído en las improvisaciones y exageraciones de la mayoría de los estudiosos hindúes), es al mismo tiempo un pensador extraordinario. Habríamos dicho un «pensador original», si no supiéramos que Ananda Coomaraswamy se limita, como un verdadero oriental, a asimilar los principios y las normas de la tradición metafísica «primordial». Lo confiesa él mismo, y no por primera vez, en una nota de un estudio dedicado al simbolismo erótico en los Vedas: «Lo que menos deseo es proponer una filosofía personal»[5]. En otro estudio más reciente añade:

> No tengo nada nuevo que aportar, porque la verdad sobre el arte, como sobre muchas otras cosas, no es una verdad que quede por descubrir, sino una verdad que espera ser comprendida por cualquier hombre... en arte, como en ciencias, no hay lugar para una verdad personal; una cosa sólo puede ser verdadera o no-verdadera.

Como el otro gran pensador tradicionalista de la India moderna, Aurobindo Gosh, Coomaraswamy se limita a interpretar, demostrar e ilustrar la «tradición metafísica», tal como ella se ha conservado en los textos canónicos y en la iconografía. Por supuesto que esta exégesis no tiene nada de «personal»; porque para la metafísica tradicional que reivindica Coomaraswamy, el punto de vista

5. «A note on the Asvamedha»: *Archiv Orientalni* VII, pp. 306-317, 309, nota 1.

«personal» no tiene ningún valor. En una serie de libros y estudios recientes demostró, con los rigurosos métodos de la exégesis y de la iconografía, la permanencia de los símbolos tradicionales (primordiales) en el arte y la cultura asiática. Después de haberse ocupado con el simbolismo de la fertilidad universal de la Magna Mater y de las cosmogonías acuáticas[6], se ha dedicado especialmente al simbolismo védico, demostrando la coherencia y permanencia de estos símbolos, no solamente en las escrituras védicas sino también en la iconografía budista más tardía[7]. La coronación de todos estos estudios es su libro *The transformation of Nature in Art* (Harvard University Press, 1934) y *Elements of Buddhist Iconography* (Harvard University Press, 1935). Estas investigaciones sobre la filosofía del arte y el simbolismo han llegado a sustituir con el paso del tiempo los estudios sobre historia de las artes que le habían hecho célebre. La lista de sus trabajos anteriores a 1928 es bastante extensa, pero, por regla general, estos trabajos son bastante conocidos incluso para el gran público. Tendríamos que añadir su «Early Indian Iconography» y «Early Indian Architecture»[8]. Ciertamente, en todos estos trabajos de extensa erudición y honda comprensión, Coomaraswamy está más interesado en la explicación de los significados metafísicos, que en la «historia» de un mito o de un arte. «No se puede hablar de una historia del arte, como no se puede hablar de historia de la metafísica; la historia se refiere a personas, no a principios.» En repetidas ocasiones Coomaraswamy ha probado la esencia racional del arte, el carácter de «operación intelectual» que, en una época tradicional, cualquier creación artística posee:

6. Cf. *Yaksas*, fascs. I, II, Washington, 1928, 1931; «Archaic Indian Terracottas»: *Ipek*, Leipzig, 1928, pp. 64-76; «The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources»: *Art Bulletin* XI (1929), etcétera.

7. Cf. *A new approach to the Vedas*, London, 1933; *The darker side of Dawn*, Washington, 1935; «Angel and Titan»: *Journal of the American Oriental Society* 55, pp. 373-419; «A study of the Katha-Upanishad»: *Indian Historical Quaterly* (1935), pp. 570-584; «Two Vedântic hymns from Siddhântamuktârvali»: *Bulletin of the School of Oriental Studies* VIII, pp. 91-99; «The intelectual operation in Indian Art»: *Journal of the Indian Society of Oriental Art* (junio de 1935); «'The Conqueror's Life' in Jaina painting: explicitur reductio haet artis ad theologiam»: *ibid.* (diciembre de 1935); «Vedic exemplarism»: *Harvard Journal of Asiatic Studies* I (abril de 1936), pp. 44-64.

8. *Eastern Art* I/3 (enero de 1929), pp. 175-189; II (1930), pp. 209-242; III (1931), pp. 181-219.

> La operación intelectual es, ante todo, una actividad y no un asunto privado de «inspiración» pasiva o de «temperamento»; el acto imaginativo es, de hecho, un ritual cuyo éxito depende de una operación precisa (*Asiatic Art*, 1938).

Ananda Coomaraswamy es un asiduo colaborador de revistas de especialidad del continente y especialmente de *Études traditionelles*, dirigida por René Guénon. Esta colaboración está llena de sentido para los que conocen la orientación de René Guénon. Por otra parte, Coomaraswamy ha traducido al inglés uno de los libros de Guénon y lo ha presentado al público hindú como uno de los más interesantes pensadores europeos en vida.

En uno de sus últimos trabajos, *Elements of Buddhist Iconography* (Harvard University Press), Ananda Coomaraswamy estudia algunos símbolos: el árbol, el rayo, el loto y la rueda, símbolos que, aunque muy presentes en la iconografía budista, tienen un claro origen védico. Ciertamente, los conceptos que se expresaban simbólicamente en la literatura védica anicónica, encuentran su primera expresión iconográfica en el arte primitivo del budismo. Así, por ejemplo, el símbolo del «árbol de la vida», que está presente en casi todas las tradiciones no solamente en la India, es sinónimo «con toda existencia, con todos los mundos, con toda la vida», elevándose desde el «centro del Ser Supremo... tal como se encuentra éste extendido por encima de las aguas»; las aguas, por supuesto, simbolizan «las posibilidades de la existencia y la fuente de su abundancia» (*Elements*, p. 8; *Yaksas*, fasc. II, *passim*). En todas las tradiciones el árbol del mundo expresa el crecimiento infinito de la vida. En la India védica, este concepto era formulado por Agni, que «había nacido de las aguas o, para ser más precisos, de la tierra que flotaba encima de las aguas, es decir, de un loto, y de él (Agni) a menudo se decía que era el eje que sostiene toda la existencia» (*Elements*, p. 10). En la iconografía budista, la fórmula védica se expresa a través de los «pilares ardientes» que representaban el eje del Universo que unía el cielo y la tierra. Esta concepción está ampliamente difundida en todas las culturas.

El loto tiene un doble simbolismo. En el sentido ético, expresa la pureza inmaculada, así como las hojas blancas del loto permanecen sin mancha en las aguas sucias del charco. En sentido ontológi-

co, el loto expresa «la fundación estable en las posibilidades de la existencia» (p. 59), porque cualquier nacimiento, cualquier «entrada en la existencia es de hecho una fundación en las aguas» (p. 19). Estar «establecido» significa «estar sobre una plataforma de la existencia», realizarte dentro del «mar de las posibilidades» (p. 20).

La rueda tiene en la India el sentido primigenio de revolución anual, el padre tiempo (Prajâpati, Kâla). El símbolo de la «rueda» aparece, sin embargo, en todas las culturas arcaicas. El castigo de la muerte sobre la rueda tiene un sentido cósmico. El que se ha rebelado contra el orden cósmico, dirigido por el soberano (que a su vez no es más que un representante del soberano universal), tiene que ser matado a través de un instrumento de tortura que simbolice el *orden universal*. Este orden universal, esta norma cósmica de los ritmos era expresada, en la India védica, por la noción de *rta*, *dharma*, el «poder supremo», la ley universal. Agni, que era el rey del Universo en la India védica, fue sustituido por Buda, cuyo símbolo era la rueda (*çakra*). Buda fue representado al principio por una rueda sostenida por toda la tierra (p. 33). Los elementos antropomórficos aparecen tarde en el arte budista; ellos van a sustituir los símbolos anicónicos (el trono, *çakra*) más abstractos, pero más amplios (p. 39). La persistencia del simbolismo védico en la iconografía budista está admirablemente demostrada por Coomaraswamy y tiene una importancia extraordinaria, porque hasta ahora el budismo era considerado en su totalidad como una herejía, como una secta antitradicional. Coomaraswamy ha demostrado que el budismo incorpora en él elementos tradicionales, védicos, metafísicos. La actitud antimetafísica de Buda no tiene que ser tomada *ad litteram*.

La obra de arte, tanto en la India como en todas las culturas tradicionales, era considerada como un «signo de la Ley» (p. 58). Nunca ha tenido un fin en sí misma, sino que expresaba una idea (p. 51). El símbolo (*pratîka*) o cualquier otro motivo de la iconografía canónica era una «huella» (*vestigium pedi*) que nos llevaba a la idea. También en otros trabajos suyos Coomaraswamy investiga los valores con los que se investía el arte. Por otra parte, no es el único que ha revelado las significaciones metafísicas de la obra de arte. Pero, lo que le distingue de los demás es la precisión de su erudición y su admirable método.

El papel de Coomaraswamy en la cultura occidental es muy significativo; a través de los métodos y del espíritu crítico de la ciencia europea, ha sabido rescatar verdades olvidadas hace mucho tiempo en Europa (la función del símbolo, el valor metafísico del arte, la unidad de las tradiciones metafísicas, etc.). Por otra parte, al asimilar los clásicos antiguos y medievales occidentales, ha demostrado una vez más que el «abismo que separa Oriente de Occidente» es muy reciente y data solamente desde el Renacimiento y la revolución industrial europea; y que, si no existen puntos en común entre la cultura moderna occidental y la espiritualidad asiática, en cambio, Aristóteles, santo Tomás, Dante o el Maestro Eckhart pertenecen a una tradición metafísica que el Oriente nunca ha abandonado.

UN ESTUDIOSO RUSO SOBRE LA LITERATURA CHINA

Casi once años después de haber sido pronunciadas en el Collège de France, las siete conferencias sobre la literatura china del profesor Vasili Alexeev han aparecido en un solo volumen: *La littérature chinoise*[1]. Un breve prólogo informa al lector que el texto ha sido conservado sin cambios: «Solamente la última parte me parece un poco envejecida», añade el autor. En esta última parte, el profesor Alexeev analiza con mucha brillantez la nueva literatura «revolucionaria», que inauguró el joven reformador Hu Cheu con un ruidoso manifiesto y un libro muy polémico, justo después del final de la guerra.

China fue la primera civilización asiática descubierta por Occidente. Y, en cierto sentido, podríamos decir que incluso llegó a «dominar» el pensamiento europeo durante el siglo XVIII, cuando Occidente intentaba edificar su estado ideal sobre el modelo del ciudadano ideal, descubierto por Rousseau y la Ilustración. La vida civil en China, el perfeccionamiento del hombre dentro de un estado «natural», eran los temas predilectos de los moralistas y los pensadores políticos europeos. Al principio, China llamó la atención por sus virtudes cívicas y morales. Después, con la aparición del orientalismo, los filólogos y los arqueólogos estudiaron con especial interés la historia y la religión del pueblo chino. La literatura siempre había permanecido en un segundo plano. La sinología es, en

1. *Annales du Musée Guimet*, t. 52, Paul Geuthner, Paris, 1937.

gran parte, una disciplina francesa, pero ninguno de los grandes sinólogos franceses (Edouard Chavannes, Henri Cordier, Paul Pelliot) ha traducido una obra literaria china. Chavannes tradujo aquel gran monumento de la ciencia histórica que son los tratados de Se Ma Tsien; Cordier editó los relatos de los innumerables viajeros extranjeros que llegaron a China; Pelliot escribió todo lo que podríamos imaginar sobre China; los sinólogos más jóvenes, como Maspéro y M. Granet, escribieron, desde distintos puntos de vista, sobre la historia de la civilización china. Pero, a pesar de todo, la ciencia francesa no dispone todavía de una historia de la literatura china. Por otra parte, lo que resulta más sorprendente todavía, hace poco se ha editado una primera historia integral de la literatura china: *A history of chinese literature* de Herbert Giles (1928). Hasta ahora, tal como apuntaba Giles, no existía ninguna historia de la literatura china en ningún idioma, ni siquiera en chino...

Tanto más valioso resulta el libro del profesor Alexeev, cuanto su autor no es solamente un científico muy serio, sino también un hombre de buen gusto, apasionado por la literatura como tal. Los sinólogos que han traducido obras literarias chinas estaban preocupados, en primer lugar, por el valor filológico del texto y los tesoros etnográficos que éste podía albergar. El presente libro dedica un capítulo entero exclusivamente a las traducciones y a los traductores. De una manera discreta y sin mencionar nombres, el profesor ruso da una admirable lección a sus maestros y colegas europeos —que por otra parte, le habían enseñado la profesión de sinólogo—, recordándoles, entre otras cosas, que a un traductor de Shelley y Leopardi no se le pide solamente conocer el idioma *del cual o en cual* traduce, sino, ante todo, ser él mismo un poeta. En cambio, un traductor de los idiomas orientales, infinitamente más difíciles, se limita a unos cuantos conocimientos filológicos y a un diccionario bilingüe. Con la lengua y la literatura china pasa lo mismo que había pasado, tal como hemos subrayado en otra ocasión, con la lengua y la literatura sánscrita. Los sinólogos, como los estudiosos del hinduismo, eran ante todo filólogos e historiadores, que se interesaban, en primer lugar, por el valor documental o el aspecto lingüístico de los documentos. Por eso la traducción y la interpretación de los escritos filosóficos hindúes fue un auténtico desastre. En cuanto a la traducción de las obras

de la literatura sánscrita, tenemos que reconocer que, en la mayoría de los casos, el lector europeo se empeña en autoconvencerse de que *le gusta*, cuando en realidad ocurre todo lo contrario. De hecho, estas traducciones no le gustan por su valor literario sino por lo que, inconscientemente, él mismo quiere encontrar en ellas: la decoración, lo fantástico, la nostalgia exótica, etcétera.

El traductor de una obra filosófica oriental tendría que ser él mismo un filósofo, así como el traductor de un Kalidâsa o un Tu Fu tendría que ser un poeta. El derecho de traducir a un filósofo o a un poeta, que los orientalistas se han arrogado a sí mismos, tendría que causarnos tanto asombro, como la pretensión de cualquier licenciado en letras de traducir a Homero, o de cualquier conocedor de la lengua alemana de traducir a Hegel. El profesor de la Universidad de Pekín, el señor Hu Che, ha señalado en el prefacio de un libro dedicado al desarrollo del método lógico en la antigua China: «No entiendo como unos extranjeros, que apenas pueden leer un texto chino normal y corriente, se atreven a atacar un texto como, por ejemplo, el de Chuang Tse». Esta afirmación, que vuelve a citar Alexeev, ha levantado la indignación de muchos orientalistas europeos, y el omnisciente Paul Pelliot contestó al profesor de Pekín, en su revista *T'oung Pao*, recordándole, por supuesto, que la sinología es una ciencia europea y que incluso el método que Hu Che estaba aplicando en su libro era un descubrimiento europeo. Es cierto. Pero estos hechos no tienen nada que ver con el meollo de la cuestión. El hecho de que la sinología sea una invención del espíritu crítico europeo no justifica, de ninguna manera, la traducción de un texto filosófico o de una poesía china por parte de un erudito que no tiene ni el más mínimo espíritu filosófico o habilidad poética.

Es significativo que sea justamente un sabio ruso el que recuerde estas evidencias a sus maestros y colegas de Occidente. El libro de Alexeev dedica dos capítulos tanto al traductor, como al lector de traducciones de literatura china, porque el traductor no es el único culpable del mediocre conocimiento que las elites europeas tienen de esta literatura. El lector europeo ha contribuido también, aunque sea indirectamente, a la devaluación de esta literatura: el lector que espera encontrar, en cualquier texto oriental, una cierta tonalidad

exótica o cierta «extrañeza», en conformidad con lo que él se imagina o con lo que conoce solamente de oídas, porque, tal como señala Alexeev, «lo exótico se nutre exclusivamente de ideas ultracomprensibles» (p. 112). Pero el lector necesita «su propio» exotismo, caótico, aunque no inaccesible; decorativo, aunque no sobrecargado. El lector que coge en sus manos la traducción de un texto de literatura china intenta descubrir, a cualquier precio, *algo nuevo*. «Pero la verdadera novedad, como siempre, no se puede aprender sin una cierta revolución, que tiene que crear, para la nueva idea, un sitio dentro de nuestro fondo de opiniones maduras y demasiado rígidas» (p. 98). El lector cómodo es incapaz de descubrir la «novedad» y el «genio» de la poesía china después de una primera lectura. Así como tampoco logra saborear a Dante, y ni siquiera entenderle, si se conforma con una lectura superficial, ignorando lo que podríamos llamar, con una sencilla fórmula, la «tradición medieval». Se trata de una belleza que no se deja conquistar al primer intento. La mayor parte de la literatura oriental, así como la literatura grecolatina, necesita a un lector avisado: es decir, un lector que conozca las «normas» de la contemplación estética. Este hecho ha sido comprendido mucho antes en el campo del arte oriental. Ningún monumento artístico no ha podido ser apreciado antes de haber sido «comprendido». Los templos hindúes, por ejemplo, han sido considerados durante largo tiempo una perfecta muestra de «arte bárbaro». Tuvieron que ser descubiertos antes los cánones de la estética hindú, para que la arquitectura y la escultura hindú comenzaran a «gustar». Lo mismo pasa con la pintura japonesa, que no puede ser apreciada sin una previa «ascesis»: es decir, sin conocer los principios metafísicos que se expresan en ella, sin «purificarse» de todas las opacidades creadas y alimentadas por la intuición profana del espacio.

Pero lo que se ha hecho respecto al arte oriental, no se ha hecho todavía respecto a la literatura oriental. Esta circunstancia tiene una fácil explicación; el arte oriental fue explicado y amado por artistas (ayudados también por la comprensión del arte medieval) que habían descubierto las «normas». La literatura, en cambio, ha permanecido inaccesible para los profanos. Sus amantes se han conformado con traducciones casi siempre mediocres, secas, ahogadas por notas y comentarios eruditos.

Ciertamente, es muy difícil satisfacer a un lector europeo que te pide una página de «poesía pura», sin notas ni explicaciones. Los poetas chinos, tal como demuestra Alexeev en un estimulante capítulo (pp. 159-193), no escribían al azar: ni siquiera escribían en un ambiente o con una experiencia profana. Como el arte medieval europeo, el arte oriental es, en su totalidad, canónico: es decir, metafísico, racional y tradicional. Un artista hindú nunca empieza su trabajo sin una previa «purificación», sin prácticas ascéticas y contemplativas. Para escribir una cuarteta, un poeta chino se retiraba al campo y vivía mucho tiempo en soledad, contemplando y meditando. Me gustaría saber qué piensa un poeta lúcido de Rumanía sobre esos rituales preliminares del acto poético, de los que habla Sen-K'ong en «Las categorías de las poesías», que Alexeev resume y traduce (p. 161 ss.). La ilustración poética alcanza aquí proporciones asombrosas. El poeta no compone nada hasta no haberse vuelto impersonal, hasta no haber superado el nivel de las experiencias humanas. En una palabra, el acto poético tiene que coincidir con el más puro acto metafísico; la salida de la corriente del devenir, la neutralización de los contrarios, la «totalización» de lo real. El acto artístico, tanto en China como en la India, tiene la misma función que el ritual sagrado: es una verdadera «transmutación de nivel» (he escrito sobre éste tema en «Cosmological Homology and Yoga»[2]).

Según el testimonio de los poetas y poetólogos chinos del siglo XI a.C., la creación artística era uno de los medios para realizar la perfección absoluta, el «camino» supremo (*tao*), que rige todo el Universo. El poeta, como el sabio, tenía la obligación de salir del momento histórico en que vivía, salir del «devenir» y encarnar aquel inefable *tao*: «El individuo sobre el que se apoya el eterno *tao* no era un hombre ordinario, sino un superhombre: *cheng*. Este superhombre no venía a la tierra más que para ser maestro y rey. Él no era *un* rey, sino *el* rey, el rey perfecto que gobernaba el mundo sin ninguna actividad, autosuficiente, prototipo de la evidente perfección. Él permanecía, pues, sumergido en un estado de serena beatitud y no salía en absoluto de su no actividad» (*wou-wei*: p. 12). Personificando el principio supremo del *tao*, el superhombre (*cheng*) realiza la «es-

2. *The Journal of the Indian Society of Oriental Art*, vol. V, 1937, pp. 188-203.

pontaneidad absoluta» (*tseu-jan*) que es «la armonía perfecta de toda la naturaleza, incluso de la naturaleza humana, armonía que no conoce ni división ni separación y que forma un bloque indisoluble. No hay, pues, en esta armonía, ni afirmación ni negación, ni bien ni mal, nada de lo que constituye la vida humana ordinaria» (*ibid.*).

Esta metafísica taoísta ha producido, espontáneamente, una estética en conformidad con el «superhombre», con el «rey» que encarna la «espontaneidad absoluta». El poeta creaba «sin accionar» (*wou wei*), creaba «espontáneamente», reflejando, en su obra, las normas del *tao* y no el drama del devenir sin sentido. Confucio, como toda la corriente confucianista que combatió el taoísmo a lo largo de la historia china, critica esta posición radical del sabio y el poeta, amantes de una armonía en la que no hay «ni bien, ni mal, ni sí, ni no». Confucio encuentra las normas de la perfección humana en la tradición escrita, en los documentos referentes a los primeros reyes chinos. Es verdad, dice Confucio, que el hombre perfecto tiene que realizar el *tao*: pero este *tao* es el «camino del hombre-rey». El hombre perfecto es el hombre con virtudes reales, el que hace de sí mismo el depositario de las virtudes perfectas. El superhombre (*cheng*) de la metafísica taoísta, el que apareció «de forma espontánea» al principio de la historia es, para Confucio, el héroe de la tradición y de la historia nacional. Este superhombre no pertenece a una antigüedad ideal, sino a una antigüedad histórica, que los *documentos* atestiguan (p. 18).

Es por eso por lo que las dos corrientes fundamentales del pensamiento chino, el taoísmo y el confucianismo, llegan a formular una estética, cada una en conformidad con su metafísica. Pero también la estética confucianista implica una ilustración y una ascesis, similares a la ascesis taoísta. El *documento* histórico, que refleja la vida del hombre perfecto de la Antigüedad, tiene que ser leído y asimilado por el artista con la misma veneración y fervor con que leería un texto sagrado. Este «documento» (*wen*), «no es un escrito cualquiera, sino el Escrito por excelencia, grave y sacerdotal, si no divino, que te exige una preparación casi análoga a la del sacerdote» (p. 22).

Durante tres mil años, los escritores chinos han creado en conformidad con estas dos metafísicas: el taoísmo y el confucianismo. La espléndida continuidad de la poesía china ha sido interrumpida

solamente en 1920, con la aparición de un volumen incendiario, publicado por el joven Hu en América, bajo el título *Ensayos* (*Tch'ang che tsi*), volumen que no está redactado en la tradicional lengua literaria, sino en la «lengua blanca», utilizada por los *coolíes* y los analfabetos. El profesor Alexeev dedica el último capítulo de su libro a esta revolución literaria, que, sin embargo, no elogia en exceso. No le podemos reprochar al sabio ruso una actitud negativa o estéril. Alexeev no es solamente un mero erudito formado en la escuela filológica. Como profesor de lengua y literatura rusa en una universidad china, Alexeev ha vivido muchos años en ese país, ha traducido una obra maestra de la literatura heterodoxa china, y es un buen conocedor de la poesía clásica y moderna europea. La crítica discreta, pero de una ironía chispeante, de la obra del señor Hu no es la crítica de un estudioso que solamente conoce a Dante y Byron, sino también a Walt Whitman y Esenin. Cuando el señor Hu escribe, en su «lengua blanca», los siguientes versos:

En primavera no pensaré en la muerte,
No estaré más triste en otoño,
¡He aquí mi juramento de poeta!
Las flores se marchitan —muy bien.
Y caerán —muy bien.
La luna es redonda —admirable,
El sol se va —¿por qué entristecernos?

el profesor Alexeev sabe, sin duda, cuál es la inspiración del revolucionario poeta chino. Según parece —a tenor de lo que Alexeer afirma de un modo muy competente— esta «lengua blanca», en la que el señor Hu escribe, no es solamente impropia para la transmisión del pensamiento preciso y la expresión de la intuición poética, sino que, al mismo tiempo, resulta ininteligible al ser leída, debido al gran número de neologismos que el señor Hu se ve obligado a utilizar para evitar el lenguaje poético tradicional.

En cualquier caso, la revolución literaria de la «nueva generación» china es tremendamente interesante para entender el espíritu de la Asia contemporánea. En Bengala, la provincia hindú con la más bella tradición literaria y artística, han habido, desde Tagore hasta hoy, muchos intentos de «revoluciones literarias». Por supues-

to, todas ellas copiaban o se inspiraban en modas europeas. La aparición de unos cuantos capítulos de la nueva novela de Achyntia Sen, en 1930, copia fidedigna del *Ulises* de James Joyce, ha provocado un gran revuelo en los medios literarios de Calcuta. Los contemporáneos autores anglosajones que más han influido sobre la joven literatura bengalí son James Joyce, John dos Passos y Aldous Huxley; es decir, justamente los escritores con una técnica impropia para la lengua bengalí. Parece ser que Asia está pasando por una profunda «crisis profana», tal como podemos constatar al leer el libro del profesor Alexeev. Los artistas jóvenes renuncian a la tradición para seguir la última oleada de libros que vienen de Nueva York y Londres. Pero afortundamente, todas estas «revoluciones» no son más que experiencias. También Tagore debutó imitando a los poetas ingleses, para que dos continentes imiten, después, su poesía...

(1938)

EL DIARIO DE LA SEÑORA SEI SHONAGON

En 1930 apareció en inglés una parte del *Diario de la señora Sei Shonagon*, escrito entre 991 y 1000 d.C.[1]. Estas «notas de almohada» (*Makura no Soshi*) han sido traducidas por otra mujer, por una de aquellas pocas personas capaces de retener y expresar los sentidos y los matices del *Diario* en una lengua europea: Nobuku Kobayashi.

Sei Shonagon no necesita muchas introducciones. Nacida en el seno de una familia importante, vivió en la época más refinada de la civilización japonesa, la época *Heian*, cuando la sensibilidad artística alcanzó niveles enfermizos y la vida misma era entendida como una ceremonia soberbia, complicada y extenuante. Entre los veinticinco y los treinta años llega a ser dama de compañía de la emperatriz. Sei Shonagon apunta todo lo que le parece más bello, magnífico, soberbio o ridículo en los episodios de la vida imperial. Pocas veces he visto tanta crueldad y tanta glacial falta de humanidad, tanta genialidad para la vida-como-obra-de-arte, tanta sed de belleza y suntuosidad, sin atisbo de generosidad, resignación o sentimentalismo. Te preguntas a veces qué fascinante muñeca de porcelana ha tomado el lugar de la mujer del libro. Otras veces quedas atrapado por aquellos paisajes japoneses, con nubes blancas y gansos salvajes, que Sei Shonagon sabe animar mejor que los viajeros europeos, al evocarlos de una forma precisa y nostálgica.

1. *The Sketch Book of the Lady Sei Shonagon*, ed. de J. Murray, London.

El libro es un panóptico y una guía de aquella Edad Media sensual y estetizante, pero, sobre todo, es la confesión de una mujer para la que no existe ni religión, ni amor, ni misericordia humana, sino solamente arte. Su pasión por la belleza transfigura toda su vida. Cada paso y cada palabra le evoca enormes reservas de emoción estética. Logró transformar su vida en un depósito de emociones refinadas, matizadas, rarefactas, que cualquier cosa podía desencadenar: una nube, un verso, la risa de una muchacha, el vuelo de un pájaro, una carta o una opinión.

Cuando llegó a la corte era ingenua e inexperta:

> Tantas eran las cosas que causaban mi asombro cuando llegué por primera vez al palacio, que estaba a punto de romper a llorar en cualquier momento. Durante el día estaba libre, pero durante la noche tenía que hacer guardia detrás de las cortinas de la emperatriz. Ella cogía algunos cuadros y me los enseñaba, pero tanta era la emoción que me embargaba que no podía ni siquiera tender la mano hacia ellos. La emperatriz me los explicaba todos: «Este cuadro es tal o cual. Este otro tiene otra historia».
>
> Había encendida una fuerte luz, de modo que se veía mejor que durante el día, se podía ver incluso un cabello, y me sentía muy confundida. Pero intentaba contenerme y mirar los cuadros. Hacía mucho frío y sus manos tenían un maravilloso palor. No estaba acostumbrada a contemplar unas manos tan bellas y en mi interior pensaba: «Nunca me habría imaginado que existen semejantes hombres sobre la faz de la tierra».

Pero Sei Shonagon se acostumbró rápidamente a la vida de lujo y refinamiento del palacio. Es posible que haya tenido algunas intrigas galantes, pero nunca perdió la cabeza. Para ella, los hombres no eran más que marionetas de una representación o personajes mudos de un decorado. Amaba demasiado la ceremonia del arte, las nimiedades finas y discretas, el lujo cortés, la dignidad de los rangos y la solemnidad de los momentos. Se divierte con estos momentos, critica todo este «mundo» imperial, pero, al mismo tiempo, lo ama por su virtud fantástica, artística, inhumana. El ceremonial siempre predomina, no porque esté *bien* actuar de esa forma, sino porque así es *bello*, más decorativo y fantástico, más artístico. Una vez, apuntó que la luna era bella de noche, que las nubes eran bellas, que las

canciones de los pájaros eran bellas; «cualquier sonido es admirable por la noche, excepto los gritos de los niños». Una confesión que tiene la categoría de un manifiesto. Porque Sei Shonagon se siente herida por el sufrimiento, porque es individualista, porque se coloca al margen de la satisfacción general, porque es anárquica y fea. ¡Cuántas veces no se toma la libertad de reírse de los pobres mendigos o de los primitivos campesinos, porque están abrumados por la fealdad de su suerte, por el resplandor de la belleza! Y entonces se vuelve con más pasión todavía hacia su vida de despilfarro y rara emoción, vida fascinante en un palacio de cristal.

Ciertamente, sus apuntes sobre el amor son deliciosos. Voy a elegir algunas «generalidades» al azar, porque las anécdotas pierden su sabor al ser separadas del conjunto:

> El hombre que abandona a su amada al amanecer, buscando con premura, en la oscuridad, su abanico y el papel, y murmurando: «¡Es extraño!», es una persona despreciable. Por fin, al encontrar su papel, se lo coloca ruidosamente sobre el pecho, abre el abanico diciendo «Hasta la vista» y golpea con él a diestra y siniestra. *Despreciable* no es una palabra suficientemente fuerte. Aquel hombre es, ciertamente, indignante.

> La actitud verdaderamente encantadora de un hombre que se va al amanecer es ésta: él tiene que mostrarse muy decepcionado por irse; se levanta entristecido y tiene que suspirar cuando ella le dice: «¡Oh, qué pena! ¡Está amaneciendo!». Tendrá que quedarse cerca de ella y seguir susurrándole, así como lo había hecho durante toda la noche. No tiene que vestirse apresurado. Y cuando está a punto de salir y van juntos hacia la puerta, él le dice: «¡Qué vacía, qué vacía me parece la luz del día!». Ella le va a echar de menos terriblemente y sufrirá por tener que dejarle marchar. Pero, sin embargo, se dejará impresionar únicamente por su forma de comportarse, porque si él sale corriendo, recogiendo precipitadamente sus cosas y atándose las correas de su pelo, dejará de gustarle desde aquel momento.

Lo verdaderamente prodigioso de esta señora es el hecho de que nunca bromea. Ella critica y se divierte, a veces escribe versos y juegos de palabras que intercambia con algún personaje del palacio, pero nunca intenta bromear. Cree en el ceremonial, debido a todas sus mágicas virtudes. Aunque, psicológicamente, se da cuenta de que no es más que un ceremonial seco, artificial y, por eso mismo, bello.

Pero el decorado siempre vence; no solamente en Japón. Por eso, de esta señora inteligente, artista y cínica, se aprende más que de cinco novelistas modernas juntas. Pocas veces, una mujer de tanta superioridad ha llegado a ser tan sincera.

(1931)

DIARIOS DE PINTORES: ALASKA Y LAS MARQUESAS

Siempre me ha parecido que los libros escritos por aficionados son más refrescantes y relevantes que los libros de los profesionales de la pluma. En seguida me sumerjo en las memorias de un capitán de barco, en las cartas de un misionero o el diario de un pintor, pero me resisto sistemáticamente a las notas de viaje firmadas por un «autor». Tengo la sensación de que, bajo sus vibrantes y evocadoras frases, se puede adivinar una voluntad de artesano, una fabulación propia del espíritu de un escritor, autosugestión o una mentira agradablemente disfrazada. Reconozco que puede tratarse de un libro bien escrito, de una admirable obra literaria, pero si he cogido ese libro, no ha sido para leer literatura, sino para evadirme de ella. Y mi análisis se debe a la autenticidad de las experiencias que atesora, no a la belleza, ni la originalidad de la imaginación o de los comentarios. El diario del viaje alrededor del mundo de Aldous Huxley (*The Jesting Pilate*) es un libro maravilloso, lúcido, sorprendentemente justo, personal y divertido, fino y lleno de matices, pero hay una media docena de libros iguales, por lo menos, escritos por Huxley, y tampoco era necesario, creo yo, dar la vuelta al mundo para reflexionar y sentir tal como lo hace Huxley en su diario.

Me parece que lo exótico, lo sorprendente, lo salvaje, son zonas que el escritor de profesión (no solamente el que publica, sino también el que *escribe* por una necesidad orgánica de escribir) no puede recorrer sin alterarlas. Sus reacciones están viciadas por la presencia

inefable de un *público*. Podrá escribir libros maravillosos bajo el efecto de estas impresiones, pero lo que es irreductible y vivo en un paraje salvaje, se le escapará para siempre. Su soledad entre los salvajes, o en una civilización exótica, será la misma que su soledad en el continente. Se entregará a perpetuos soliloquios, al igual que haría en el verano, si se encontrara solo en el campo.

Pero escuchemos ahora a un pintor, Rockwell Kent, en el prefacio de la segunda edición de su diario de Alaska:

> Id, jóvenes, para llegar sabios; y, una vez sabios, para permanecer jóvenes, no tenéis que ir hacia el oeste, ni al este, ni al norte, ni al sur, sino adonde no haya hombres. Porque cada uno de nosotros necesita profundamente permanecer en lo que le es esencial; guardemos la humanidad, que hemos recibido de Dios, a pesar de las fuerzas del momento que nos toca vivir, y no seamos tanto los productos de una cultura, como sus creadores. Allí, en aquel paraje salvaje, que ha permanecido tanto tiempo sin cambiar, que ha asistido, quizá, al florecimiento y la muerte de centenares de culturas, allí tenéis que comprender que lo que sois, lo que en vosotros siente, tiene miedo, hambre y se exalta, es tan antiguo como este paraje, tan rico como él y están hermanados[1].

Me pregunto por qué esta prosa, tan solemne en apariencia, comunica una emoción tan desnuda y vigorosa como una invitación a la soledad, al camino y al sufrimiento. Únicamente el hecho de estar escrita por un pintor, por un hombre que no sabe escribir «bien», por alguien que escribe para sí mismo, porque sus experiencias y aspiraciones sabe comunicarlas por otros cauces distintos a la escritura. En seguida uno se da cuenta que este prefacio ingenuo y solemne esconde un fruto vigoroso y un gesto firme; que no está escrito para disculpar su volumen de impresiones, ni para redondear el libro, ni para adular al «público», aunque tenga la ingenuidad de dirigirse sin rodeos a los lectores. Kent, hombre y pintor, conoce y habla no para el lector, sino para el hombre. Es algo que tiene una enorme importancia, que modifica toda la resonancia del diario. No conocer al lector, aunque un libro sea publicado para ser leído; no intuir al público en cuanto tal, sino solamente a los hom-

1. *Wilderness*, Modern Library, New York, ²1930.

bres, he aquí un hecho que puede explicar por qué el diario de Barbellion, por ejemplo, que fue escrito para ser publicado, y publicado en vida de él, es un libro tan intenso, tan conmovedor y auténtico.

Las páginas de *Wilderness*, cuya pureza y soledad solamente pueden ser equiparadas a los grabados en madera que el pintor ha añadido a su diario, tienen que ser leídas como otras tantas experiencias de aquella maravillosa soledad de Resurrection Bay. ¡Qué monótono es el paso del tiempo y, sin embargo, cuántas aventuras capitales le esperan cada momento! Las lluvias y las noches con luna, las rocas y aquel viejo y desafortunado pionero, Olson, y las excursiones en la lancha motorizada... Páginas que no pueden ser resumidas, porque la vida discurre a través de ellas sin el obstáculo de los incidentes, sin resistencia, sin fabulación. Vida desnuda, que no se deja percibir más que por su presencia masiva desde el principio hasta el fin del libro. Creo que he logrado con la ayuda de este libro, escrito por un pintor, entender de una forma más natural y profunda aquella inmensidad de Alaska, que si la hubiera conocido con la ayuda de las novelas e impresiones escritas por aquellos autores que son especialistas en el Gran Norte.

No sé por qué el diario de Rockwell Kent despierta en mí el recuerdo del diario de otro pintor, Paul Gauguin, escrito en Tahití y las Marquesas. Lo he leído en la versión inglesa de Van Wyck Brooks, con un prefacio de Émile Gauguin[2] y, si no me falla la memoria, esta versión (1923) salió antes que el original. La prosa de este diario no recuerda en absoluto a *Noa Noa*, revisada por Charles Morice. Es una prosa chispeante, comunicativa, anecdótica y polémica. Gauguin escribía porque no tenía con quién conversar. Una mezcla de espíritu de bohemia literaria, necesidad de observación comunicada y comentada, espíritu de insurrección y pornografía. Dejando a un lado los recuerdos sobre Van Gogh (con aquellos extraordinarios detalles sobre su locura), todo lo que podemos encontrar en este diario sin fechas es discontinuo, incoherente, espontáneo y ligero. No se trata realmente de un libro, y Gauguin lo sabía desde la

2. *The intimate journals of Paul Gauguin*, Heinemann, London, 1930.

primera línea. Tampoco de unas memorias, porque, tal como confiesa su autor, «en unas memorias, todo es interesante, excepto el autor».

Sin embargo, estas notas apuntadas al azar me parecen valiosas y reveladoras, sin recordar que se leen con facilidad, uno se divierte, se sorprende y se irrita al mismo tiempo. Y son valiosas porque te ofrecen la oportunidad de conocer las islas del Pacífico mejor que las más brillantes páginas de Stevenson. Al cerrar el libro, te seguirán persiguiendo el desnudo de la pequeña Vaitauni, las elecciones de Tahití, la lubricidad de tal eclesiástico, la estupidez de la administración colonial; y te perseguirán con tanta frescura y vivacidad en sus líneas que te atraparán. No hay nada definitivo, nada fijo en todo lo que escribe, describe y recuerda Gauguin. Ninguna emoción ante las maravillas del Pacífico; no necesita expresar sus emociones a través de la escritura.

Pero el diario de Gauguin es también interesante desde otro punto de vista; nos descubre a un hombre que no puede quedarse solo, que no puede profundizar, y entonces conversa, comenta y frivoliza sin parar. Un hombre con infinitas experiencias, pero que no ha podido conocer la soledad ni siquiera cuando ha estado solo. Siempre ha tenido a alguien a su lado; su trabajo, sus pensamientos sobre los demás, su diario, en el que se habla de todo. Ningún momento de recogimiento, de concentración en sí mismo. La vida se lo lleva con ella y le deja solo únicamente cuando está dormido. Este hombre habría sido, sin duda, trágico, si no hubiera tenido el buen gusto de no ser nunca serio.

(1932)

ANTIGUAS CONTROVERSIAS...

Paul-Louis Couchoud es un estudioso afortunado. Ha escrito muy poco, pero todo lo que ha escrito ha tenido una amplia difusión entre los aficionados. Sin ser una autoridad dentro de los estudios de judaísmo o los estudios neotestamentarios, ha fundado y conducido las dos colecciones («Judaïsme», «Christianisme») que el editor Rieder lanzó unos quince años atrás, a bombo y platillo. Estos folletos de popularización, escritos habitualmente por aficionados o «heréticos», ocultos bajo seudónimos (como en el caso de «Delafosse»), han tenido una amplia circulación y han sido considerados como la última palabra de la crítica neotestamentaria. Couchoud mismo publicó un volumen brillante y fascinante: *Le Mystère de Jésus* (1924), en el que intentaba demostrar, siguiendo a muchos otros estudiosos, médicos o aficionados, que Jesús nunca ha existido y que no era más que una invención de san Pablo. La tesis no era nueva. La misma afirmación había sido defendida por muchos otros autores antes de Couchoud, entre los que podemos contar a J. M. Robertson, P. Jensen, W. B. Smith, A. Drews, Salomon Reinach, R. Stahl. Cada uno de estos autores había provocado un «escándalo»: recordemos, por ejemplo, la abundante literatura polémica que causó la aparición del libro de Drews, *Die Christus-Mythe* (Jena, 1909) o el libro de Jensen, *Moses, Jesus, Paulus: Drei Varianten des babylonischen Gottmenschen Gilgamesch* (Fráncfort d.M., 1906). Pero, al contrario de lo que ha ocurrido con estos autores empeñados en demostrar la no

historicidad de Jesús, Couchoud ha sido tomado en serio. Contra Couchoud no se han escrito únicamente libros polémicos o irónicos, tal como se habían escrito (y con razón) contra las delirantes páginas de Drews. Un estudioso tan riguroso como Guignebert contestó, en varias ocasiones, al libro *Le Mystère de Jésus*, y otra gran autoridad neotestamentaria, Maurice Goguel, incluso publicó todo un libro como respuesta al volumen de Couchoud: *Jésus de Nazareth: Mythe ou histoire* (Payot, Paris, 1925).

¿Por qué se prestaba una atención tan desmesurada a un libro tan poco sustancial, carente de originalidad y escasamente documentado? En primer lugar, a pesar del falso talento literario con el que había escrito su *Le Mystère de Jésus*, Couchoud tenía *éclat*. Y una cierta retórica, que algunos lectores podían fácilmente confundir con la espontaneidad y «la valentía de los grandes problemas». Prestemos atención a esta patética llamada:

> Historiadores, no vaciléis en tachar de vuestro cuadros al hombre Jesús. Dejad entrar al dios Jesús. La historia del cristianismo naciente será devuelta pronto a su verdadero nivel... Historiadores de la religión y sociólogos, él os aporta un estudio cautivante e infinito... Y vosotros, creyentes, ¿os váis a empeñar en agitar las así llamadas pruebas, que os hieren a vosotros mismos? Han llegado nuevos tiempos. Ya no podéis materializar a Jesús, sin borrarle y destruirle... (*op. cit.*, pp. 185-186).

Por otra parte, a pesar de ser un diletante, Couchoud había logrado obtener la dirección de dos importantes colecciones de «cuadernos» («Judaïsme», «Christianisme»), y los especialistas franceses en estudios religiosos se sentían en la obligación de debatir las opiniones de un autor tan influyente. Por último, Couchoud repetía sin cesar que el cristianismo tomaría conciencia de sus fuerzas espirituales en el momento en que se diera cuenta de que Jesús había sido un *dios*, no un hombre, una *idea*, no un individuo. Este tipo de simpatía hacia el cristianismo del «futuro» podía engañar a muchos.

En 1924 Couchoud estaba plenamente convencido de que su interpretación y los resultados de las investigaciones histórico-religiosas iban a modificar totalmente el cristianismo. «Hoy, el progreso del método sociológico abre nuevas perspectivas. Yo creo que en el año 1940, Jesús habrá pasado del plano de los hechos materiales al

plano de las representaciones mentales colectivas» (*Le Mystère de Jésus*, p. 107). El plazo de su predicción parece haber sido demasiado corto. Quizá para posponerlo todavía más en el futuro, Couchoud publicó otro volumen, en 1937: *Jésus, le Dieu fait homme*. Esta vez, el autor intentó dar una apariencia científica a sus tesis sobre la no historicidad de Jesús. El libro está lleno de citas; abundan los textos ortodoxos y apócrifos, y la bibliografía es interminable. La nueva obra de Couchoud «se despliega como una fantasmagoría que se pretende viva y cuyo estilo quiere ser seductor. Una mirada cinematográfica de conjunto sobre el nacimiento del cristianismo», confiesa el decano de los estudios neotestamentarios, Alfred Loisy.

La razón que nos ha impulsado a escribir estas páginas es la publicación de un libro, del venerable pero incansable Alfred Loisy, en el que critica punto por punto las tesis del último trabajo de Couchoud. El libro se llama *Histoire et mythe à propos de Jésus-Christ*[1]. Loisy es uno de los pocos estudiosos cuya buena fe y objetividad están más allá de cualquier duda. Sus ideas teológicas pueden ser falsas y sus obras pueden ser tachadas de heréticas y puestas en el Índice del Santo Oficio, pero nadie puede contestar la ciencia, la sinceridad y el alto valor moral de su vida, exclusivamente entregada a la búsqueda de la verdad, tal como él mismo ha repetido tantas veces en sus libros. No es el momento de recordar ahora la posición privilegiada que Loisy ocupa en el seno del catolicismo, del que fue expulsado en 1908 bajo la acusación de «modernismo», pero que nunca ha atacado, hasta estos últimos tiempos[2]. El gran pecado de Loisy, si se puede hablar de «pecado», fue su estructura fundamentalmente ateológica. Este gran estudioso católico comenzó como historiador y durante más de cuarenta años produjo excelentes obras histórico-exegéticas y morales. Tanto la teología como la metafísica han permanecido totalmente extrañas a su espíritu. Loisy ha investigado y ha entendido el cristianismo en el espíritu del siglo XIX: como historiador. Para él, los documentos son la única autentificación de una fe, de una idea. Lo que una vez existió, afirma Loisy y, con él, toda la escuela historicista, ha dejado huellas escritas, documentos.

1. Émile Nourry, Paris, 1938.
2. Cf. *La crise morale du temps présent et l'éducation humaine*, Paris, 1937.

Seguir las tribulaciones de estos documentos (interpolaciones, eliminaciones, influencias, etc.) significa, de hecho, hacer la historia de los inicios del cristianismo...

Pero no nos interesa determinar, ahora, la posición historicista y dogmática de Loisy. Hemos señalado desde el principio su actitud inconformista para descartar así la sospecha de que la refutación del libro de Couchoud era la de un católico que defendía el dogma. Loisy, que no había escrito nada sobre *Le Mystère de Jésus*, se siente ahora impelido a hablar, pero no en el nombre del catolicismo, ni del cristianismo, sino en nombre de la exégesis neotestamentaria y de la ciencia histórica. Tal como confiesa en el prefacio, no se había ocupado de *Le Mystère de Jésus*, porque pensaba que «la tesis de Couchoud caería sola, así como han caído las tesis de otros caballeros del mito» (p. 9). Las graves circunstancias del momento presente le obligan a intervenir con ocasión del reciente *Jésus le Dieu fait homme*, aunque sin exagerar en absoluto el efecto de esta intervención:

> Sé, por una larga experiencia, que mi voz no se oye lejos y siento ahora que se apaga. Pero también sé, siento profundamente, que, en el caos mundial, la cuestión de los orígenes cristianos atraviesa una crisis muy grave, que quizá tenga consecuencias.

Tengo que confesar que no comparto en absoluto la preocupación del venerable maestro. Tanto el cristianismo como la «cuestión de los orígenes cristianos» han conocido, en los últimos dos siglos, crisis mucho más graves, pero su importancia no ha sido tan grande. Desde Voltaire hasta Couchoud se han dicho muchas cosas absurdas y brillantes sobre lo que ha sido o tenía que ser el cristianismo, sobre lo que será o tendría que llegar a ser el «verdadero cristianismo». Muchos hombres inteligentes han predicho el cambio radical del cristianismo en los siguientes años de su predicción. Ya han pasado casi cien años desde entonces, y el cristianismo ha permanecido el mismo; es decir, ha quedado tal como lo ha aceptado la historia y como lo han soportado los hombres (porque el hombre siempre tiene que soportar lo absoluto como una carga pesada). Ni Couchoud le puede perjudicar demasiado al cristianismo, indicando las fases de la transformación del «Dios Jesús» en la persona histórica de Jesucristo, ni Loisy le hace un servicio indispensable, evidenciando

con discreta erudición y aplastante ironía los sofismas, errores y fraudes de la argumentación de Couchoud. Todo esto cae por su propio peso. Los que creen y los que piensan no podrán ser convencidos, y los que no creen ni piensan, no necesitan las tesis de Couchoud para construir su vida moral y social como mejor les plazca.

Tal como subraya Loisy desde el principio del libro, las afirmaciones de Couchoud se apoyan sobre dos sofismas. El primero: admitir la historicidad de Jesús significa confesar la apoteosis de un hombre; tal apoteosis repugna al espíritu judío; luego la historicidad de Jesús es inadmisible. A este sofisma, Loisy le contesta (p. 10):

> Couchoud omite que la apoteosis de la que se trata, y que ha sido progresiva, no se realizó exclusivamente en el campo judío, sino que se desarrolló solamente cuando el Evangelio llegó a los paganos que gravitaban alrededor de las sinagogas. Así pues, el argumento no resiste.

El segundo sofisma: existía en la tradición judía el mito de un Yahvé-Salvador, de un Yahvé sufriente, incluso crucificado, que podría ser considerado como un prototipo de Jesús. Los Evangelios no han hecho más que humanizar a este Yahvé-Jesús: «Dios» se ha transformado en hombre; los inicios históricos del cristianismo se encuentran en esta transformación de Yahvé sufriente en el hombre Jesucristo. Loisy no duda en rechazar con severidad esta elucubración de Couchoud. Porque nada de lo que sostiene el autor de *Jésus le Dieu fait homme* es cierto. Ningún texto, ningún documento atesta la idea de un Yahvé sufriente, de un Yahvé crucificado. Semejante mito repugnaría al espíritu judío, tanto como la apoteosis de un hombre. ¿Cómo podía imaginar a un Yahvé crucificado, la misma gente que concebía el poder de Dios como infinito? ¿Cómo podía coexistir el orgullo demiúrgico de Yahvé con la humildad de la «crucifixión»? «Así pues, podríamos parar aquí la discusión y remitir a nuestro autor a sus queridos estudios», confiesa Loisy (p. 11). Pero, en lugar de obedecer a este impulso del sentido común, escribe todo un libro para demostrar al lector imparcial las elucubraciones y la ignorancia de Couchoud. Aún así, el afán del venerable maestro para poner las cosas en su sitio no se detiene aquí. Poco tiempo después de la aparición del libro *Histoire et mythe à propos de Jésus-Christ*,

publica un nuevo libro: *Autres mythes à propos de la religion* (Émile Nourry, París, 1938), en el que debate las tesis de un «mitólogo» incorregible como Edouard Dujardin, de un folklorista erudito como Pierre Saintyves y de un racionalista como G. Guy-Grand.

El aspecto más llamativo de estas controversias es el hecho de que casi todos los autores «incriminados» reivindican su descendencia de las enseñanzas de Loisy. En *Le Mystère de Jésus*, Couchoud confiesa con patetismo lo mucho que había aprendido de Loisy: «A él le debo casi todo lo que sé», apunta (p. 65). Aunque es verdad que Loisy se preocupó de demostrarle lo mal que le había comprendido, no solamente a él, sino todos los métodos de la exégesis y la crítica neotestamentaria. Pero, también es verdad que el joven ex discípulo ha llegado a rechazar la historicidad de Jesús solamente después de seguir los cursos que Loisy impartía en el Collège de France y después de haber «aprendido» a «criticar» los textos neotestamentarios. Sabemos que Loisy no negaba la historicidad de Jesús, pero negaba la autenticidad de casi la totalidad de los textos evangélicos. Historicista por vocación, se ha transformado en el maestro de las «interpolaciones» y su ojo descubría un mosaico, allí donde la tradición cristiana veía una unidad. La obsesión por las «interpolaciones» y las «contaminaciones» de documentos pertenece ya al pasado. Buena parte de la crítica neotestamentaria moderna, al darse cuenta de que el examen con lupa y la división del texto en pequeños fragmentos «auténticos» o «interpolados» no conduce a ningún resultado positivo, se ve forzada a aceptar el documento en su *totalidad*. Pero, volviendo a Couchoud, éste pudo transformarse en un «mitólogo» tan excelente, únicamente porque, antes de él, Loisy había sido, con tanta erudición, un «historicista».

Ciertamente, la primera y la más grave manipulación de una tradición religiosa consiste en considerarla como un mero hecho *histórico*. Cualquier idea y cualquier revelación llegan a ser «historia», una vez que han sido conocidas y «vividas» por el hombre. Nadie puede negar esta evidencia. Pero el historicismo no se preocupa únicamente por los avatares de una idea o de una creencia que, a lo largo del tiempo, han podido entenderse de muchas maneras y deformarse en el proceso de su transmisión, sino que casi siempre descubre un origen «frívolo», insignificante, casual y a menudo hu-

millante de estas ideas o creencias. Un mito no aparece como la formulación de una cierta posición del hombre en el Cosmos, sino para explicar un rito oscuro o por culpa de una confusión semántica. Una reforma religiosa no nace ni se impone por la necesidad de una vida moral más elevada o para satisfacer una experiencia religiosa más pura, sino por culpa de unos sentimientos «demasiado humanos»: ambición, deseo de poder, los intereses de un grupo social, etc. Las epístolas de san Pablo dejan de ser vistas como los documentos de la más extraordinaria experiencia mística del mundo antiguo, para ser entendidas en función de la situación de Pablo dentro de la comunidad cristiana, de sus ideas políticas y sociales, de sus posibles reminiscencias rabínicas, etc. Ciertamente, todos estos hechos están implícitos en las epístolas paulinas y se podrían escribir innumerables libros sobre ellos, libros más o menos útiles para la comprensión del apóstol. Pero estos hechos tienen un papel secundario. También las epístolas de san Pablo han creado a su vez historia: discusiones, concilios, sectas, propaganda. Y, ante todo, han creado experiencias y valores espirituales, en los que la «historia» juega un papel muy modesto.

El historicismo, tan caro para Loisy, también es una creación de la actitud antimetafísica de todo el siglo XIX, como el «mitismo» de Couchoud, por otra parte. El primero, reduce a Cristo a un mero hombre, «un juif obscur», como se expresaba el líder espiritual del siglo XIX. El segundo, reduce a Cristo a un mero mito, uno de los muchos mitos del mundo greco-oriental. Tanto los historicistas como los mitólogos invocan la autoridad de los «documentos», que interpretan según sus propias tesis. Es verdad que un historicista como Loisy demuestra que un «mitólogo» como P. L. Couchoud no sabe manejar los documentos. Pero este hecho no cambia significativamente la posición de ambos ante la tradición religiosa. Posiciones erróneas, porque errónea es también la «aplicación al objeto», primera ley de la inteligencia.

(1939)

«LAS LUCES» DEL SIGLO XVIII

Había leído yo hace ya tiempo un sorprendente estudio sobre *La Enciclopedia*, escrito por un buen conocedor de la historia de las ciencias y de la civilización europea, Lynn Thorndike[1]. Debería ser traducido al rumano y publicado en una revista de gran tirada. Esa sería la mejor crítica a los prejuicios del racionalismo del siglo XVIII. Porque *La Enciclopedia*, la gran *Enciclopedia* de las luces de la Razón, esta piedra angular del progreso, de las ciencias y del positivismo filosófico, es mucho más «medieval», mucho más falsa y llena de supersticiones de lo que incluso el más fanático detractor de la Revolución hubiera podido imaginar. Ella es, en el fondo, un «bestiario», pero escrito según los prejuicios de la época. Le falta la fantasía y la ingenuidad de los bestiarios y de los *physiólogos* de la Edad Media. Falsificada, improvisada, bulle de errores científicos.

Este último año, otro historiador de las ciencias, Philip Shorr, ha publicado en los Estados Unidos un opúsculo titulado *Science and Superstition in the Eighteenth Century*[2] en el que se ocupa de otras dos grandes enciclopedias: la *Cyclopaedia* de Chambers (Londres, 1728) y el *Universal Lexicon* de sesenta y cuatro volúmenes de Zedler (Leipzig, 1732-1750). Es verdad que los colaboradores de este último eran esencialmente teólogos y que los editores no eran versa-

1. «*L'Encyclopédie* and the History of Science»: *Isis* VI (1924).
2. Columbia University Press, New York, 1932.

dos en ciencias. Dicho lo cual, uno se queda estupefacto al encontrar tantas supersticiones y tanta ignorancia en estas dos enciclopedias. Sabiendo que Chambers era un libre pensador muy interesado por los descubrimientos de la mecánica, resulta tanto más sorprendente el criterio «medieval» que siguió en la composición de su enciclopedia.

La superstición, el fraude, la mistificación parecían definir el siglo XVIII mejor que el «racionalismo» y las «Luces», de las que tanto se ha hablado. Los hombres de ciencia se mostrarán quizá menos crueles con la Edad Media —que tenía por otra parte su estilo y una concepción bien organizada del mundo— cuando descubran en qué insondable abismo de pseudomisticismo, de ignorancia y de mistificación vivían los espíritus más ilustrados del siglo XVIII.

Nada nuevo por otra parte. ¿Quién no ha oído hablar de la Rosacruz, del martinismo, de las sectas ocultas, de Cagliostro, de los magnetizadores, de la ilustración revolucionaria, de Martínez Pasqualis y sus discípulos, de Swedenborg y de su Nueva Iglesia? En una palabra, de la multitud de supersticiones y de mistificaciones groseras que cegaban a las elites intelectuales en la víspera de la Revolución.

Os recomiendo uno de los más prodigiosos libros de historia literaria: *Les Sources occultes du romantisme*, de Auguste Viatte (Champion, 1928). Este libro revela las fosforescencias cadavéricas que iluminaban la razón prerevolucionaria, revela el ocultismo y la francmasonería que la religión natural y el racionalismo producían.

Al cerrar este libro, uno se queda estupefacto, sin voz. Añora la lucidez y el espíritu crítico del siglo XVII. Añora incluso la rica fantasía simbólica de la Edad Media. Porque existe en el siglo XVIII una *voluntad de misterio* que conduce directamente a la charlatanería y a la histeria. En la Edad Media, el misterio residía en la existencia misma del mundo, era un valor central de la vida, producto de la sociedad cristiana impregnada de virtudes carismáticas. Una experiencia fantástica se unía al misterio central, lo que dio origen a las novelas de caballería, las leyendas escatológicas, los dramas místicos. En el siglo XVIII, el misterio se individualiza, se vuelve sectario, esotérico, oculto, la luz se pone bajo el celemín. Tanta es la influencia de la «religión natural».

Una verdad no se pierde jamás, sino que se degrada, se convierte en superstición. Cuando una ciencia «se pierde», uno ve en seguida a todo tipo de gente practicarla, como demuestran las innumerables sectas pseudo-ocultistas y las múltiples especies de «esoterismo» de nuestra época, definitivamente alejada de la experiencia y la lógica del símbolo. En el siglo XVII, la teología orientaba todavía algunas especulaciones filosóficas; en el siglo de las Luces, al contrario, se hace una «teología» peor, más abundante y fragmentada que nunca. En el siglo XVII, Dios era todavía una experiencia (mística) y un concepto (teológico); en el siglo XVIII, se vuelve un espectro, hace volcar las mesas, envía mensajes cifrados y organiza la francmasonería. La elite intelectual participa masivamente en esta nueva experiencia de Dios. Viatte cita pasajes de la correspondencia de los grandes hombres de la época. Quedamos consternados por el «misticismo» y los «rituales» laicos de los que se alimentaban los hombres que estuvieron en el origen de la Revolución y que pusieron las bases de la nueva civilización europea.

(1932)

EL MUSEO RURAL RUMANO

En la inauguración del Museo Rural rumano, el profesor D. Gusti afirmó:

> ... No hemos tomado como modelo a los museos al aire libre de los países nórdicos, Skansen, Bigdo o Lillehammer. Para nosotros, son demasiado románticos, demasiado etnográficos, porque se centran casi siempre sobre los «valores» y las «piezas» *de museo* y, en menor grado, sobre el hombre de hoy, sobre su ambiente y su vida diaria... Nuestro *Museo* no es un museo etnográfico, sino un museo social.

No sé si los cientos de miles de visitantes del «Mes de Bucarest», al visitar el Museo, han advertido esta distinción fundamental. Pero, en cambio, creo que la impresión de «realidad rumana», de «autenticidad», ha sido abrumadora para todos. Pocas veces he visto tanto orden y tanta natural belleza desprendiéndose de una síntesis hecha por la inteligencia y la mano del hombre. Aunque se puedan encontrar cuadros de vida rural que pertenecen a regiones tan dispares como Tara Oasului y Arges, Baragan y Banat, Bihor e Ilfov, el conjunto logra conservar la armonía y recompone el cuadro de una encantadora civilización campesina. El señor H. H. Stahl no exageraba en absoluto cuando afirmaba que «representamos la más grande y la más extensa civilización campesina que existe en la actualidad» (*Sociología rumana*, n.º 5, p. 30). La experiencia de los jóvenes de la Fundación Real, que han pasado un mes entero en medio de 130

maestros populares, venidos de muchas provincias rumanas, tiene un valor incalculable. Los estudiantes y los jóvenes investigadores han podido comprobar que «todos estos campesinos se entienden entre ellos, sin importar que su origen sea Besarabia o Banat, Maramures o Dolj: hablan el mismo idioma, tienen las mismas costumbres, la misma forma de ver la vida o de apreciar la belleza, la misma forma de organizar su hacienda, a pesar de que no posean un modelo estándar que imitar, y que nada se parece a nada, sino que todo es vivo, espontáneo, fuerte como la vida misma» (H. H. Stahl, *art. cit.*).

Esta fundamental unidad (que la espontaneidad y la iniciativa de cada región no solamente no altera, sino que enriquece y vivifica), además de ser el orgullo de nuestra civilización campesina, también nos ayuda a comprender otros fenómenos de la espiritualidad rumana, sean ellos colectivos o individuales. En el Museo Rural, la asombrosa unidad del idioma rumano, el único idioma románico sin dialectos, se explica y se ilustra por sí misma. En cualquier fenómeno rumano que la historia haya consignado encontramos una permanente fuerza espiritual centrípeta; fuerza que mantiene la unidad del pueblo, la unidad del idioma y la unidad de la vida religiosa.

Sin embargo, a pesar de ocupar enormes superficies territoriales, desde los Balcanes hasta el Tatra y desde el Adriático hasta más allá del río Dniester, el pueblo rumano nunca ha conocido un movimiento ciclónico, una desviación importante fuera de sus ejes centrales de existencia. Al contrario, su columna vertebral ha permanecido —tal como se ha dicho— idéntica: los Cárpatos. La unidad de su estructura social no se debilita ni siquiera cuando los vecinos pertenecen a otra raza o tienen un ritmo histórico diferente. Los rumanos, primeros fundadores de Estado en esta parte de Europa, han demostrado, incansables, una ininterrumpida unidad de estilo en todos los organismos estatales que hayan creado. En cuanto a las «influencias», la situación es más asombrosa todavía. Desde los tiempos prehistóricos y protohistóricos, Dacia ha sido una región frecuentada por las más poderosas civilizaciones europeas y orientales. Durante su formación, el pueblo rumano no ha dejado de estar bajo influencias venidas de todas partes, influencias que siguen activas incluso ahora. Influencias que han atraído en su esfera de acción a la clase gobernante (por ejemplo el estilo de vida angevino, eslavo, bizantino) o a la clase campe-

sina (como en el caso del bogomilismo). Pero el hecho de haber conservado la unidad de su propia vida social o anímica, después de asimilar tantas corrientes espirituales, es la prueba definitiva de la fuerza creadora que anima la vida del pueblo rumano.

Fuerza creadora, pero dentro de las estructuras de una civilización campesina unitaria. Porque el hecho más impresionante del fenómeno rumano, sea en el plano histórico o en el plano espiritual, es su unidad estilística. Incluso nuestra cultura moderna, que no hunde sus raíces en la matriz rural y que afecta solamente de forma casual y superficial a las masas de campesinos, nos ofrece algunos impresionantes ejemplos, únicos en la historia de la cultura europea. Tenemos a todo un clásico de la literatura moderna, Ion Creangã, que puede ser leído y entendido por absolutamente cualquier categoría social rumana, de la provincia que sea. En la obra de Creangã, no existe ninguna «resistencia», ningún particularismo inaccesible, a pesar de su lenguaje moldavo. ¿Qué otra literatura europea podría ofrecernos el ejemplo de un clásico accesible para todas las categorías de lectores?

El carácter áulico de la literatura italiana, como lo llamaba el crítico Borghese, desde Dante y Petrarca hasta Carducci y D'Annunzio, ha separado a sus clásicos de la gran masa de campesinos italianos, que no tienen estudios humanísticos. Quizá La Fontaine sea el único escritor popular de Francia, dado que todo lo específicamente francés del clasicismo, desde Montaigne y Racine hasta Stendhal, no está al alcance de *cualquier* lector. En Alemania o Rusia (exceptuando, quizá, las últimas obras de Tolstoi), en todos los países nórdicos, ocurre más o menos lo mismo.

La unidad fundamental de los fenómenos espirituales rumanos puede ser comprobada incluso hoy en día. Rumanía es el único país europeo en el que el mayor novelista es, al mismo tiempo, el más popular, es decir, accesible para cualquier hombre que sepa leer. *Ion* y *La Revuelta* de Liviu Rebreanu pueden ser leídas con pasión, tanto por un campesino, como por un erudito. ¿Qué otro país podría ofrecernos un caso similar? ¿Podría ser Marcel Proust leído por cualquier francés, Thomas Mann por cualquier alemán, Galsworthy por cualquier inglés o D'Annunzio por cualquier italiano? Por otra parte, Liviu Rebreanu no es la única excepción. Todavía viven muchas personalidades creadoras rumanas que, incluso ignorando si son o

no accesibles para cualquier público, sin embargo, llevan la impronta de una misma estructura estilística. Podríamos nombrar, por paradójico que parezca, a un Brancusi o a un Lucian Blaga...

La unidad que ha mostrado la vida social y anímica del pueblo rumano no tiene nada de autoritario, ni de dogmático. Tenéis que ver el Museo Rural para convenceros del asombroso polimorfismo de nuestra civilización campesina. El ojo descubre por doquier formas nuevas, ásperas o gráciles, solemnes o frágiles. Aquí dominan las formas geométricas, con su serena armonía; allá podemos descubrir los contornos oceanográficos, de sombras y siluetas, del mundo de las plantas o de las algas marinas. Un ojo experto y una buena memoria podrían ver allí algo más que una mera adaptación al medio (la variedad de los materiales utilizados, de las dimensiones o de la economía hogareña); podrían descubrir el parentesco estilístico con formas y culturas ancestrales. Pero todas estas similitudes, variaciones, invenciones, se funden en una intuición originaria; y todas las formas demuestran un inagotable poder creativo y una incansable imaginación. Solamente la contemplación de un monumento hindú podría ofrecernos una semejante riqueza. Como la arquitectura y la iconografía hindú, el arte campesino rumano[1] evita la técnica de la «ocupación del espacio» a través de la repetición interminable de las mismas formas. Muy cercano a la vida, imitando el gesto inicial y fundamental de la vida —la creación, la renovación, la superación— la sensibilidad campesina no se queda en lo preestablecido, ni se deja guiar por los cánones estéticos. Nuevas formas nacen ante nosotros. La confesión del señor H. H. Stahl es, en este sentido, edificante:

> A veces era peligroso para lo que nosotros queríamos hacer, porque nuestra norma era la autenticidad, la conservación del estilo local. Pero a ellos, cuando les parecía algo bonito en la casa del vecino, lo estropeaban todo y levantaban, de repente, un par de columnas como en Gorj en plena casa de Tulcea, porque recibían madera cuando la necesitaban y los ladrillos los tenían a mano. A duras penas se resistían a no utilizar este material bueno y nuevo, por amor a la autenticidad. Según sus cálculos, si no hacías una buena casa, era mejor abandonarla...

1. Me refiero, por supuesto, al material artístico diseminado por el Museo Rural: casas, puertas esculpidas, portales, ventanas, bancos, etcétera.

Toda la frescura y la espontaneidad de la intuición campesina se encuentran resumidas en estas palabras: «cuando les parecía algo bonito en la casa del vecino...». Los que hablan de «vida estática», de «tinieblas» y de «mentalidad reaccionaria», no están demasiado bien informados. El Museo Rural nos ha demostrado una cosa: las reservas de creación y la sed de renovación de las masas campesinas. Pero quieren ser ellos quienes lleven a término esta obra, a su manera, por su propia iniciativa y según sus necesidades. Bajo la apariencia «estática» de la civilización campesina se esconde, de hecho, una continua renovación y una incansable creatividad (hecho válido también para el folklore). Pero esta creación no se puede hacer de cualquier manera. La sensibilidad y la intuición campesina transforman, enriquecen, crean nuevas formas para el material que son capaces de asimilar. En una civilizacion campesina, lo que parece estático para los habitantes de la ciudad es la continuidad de la unidad estilística. La gente urbana de Rumanía ha asimilado tanto y tan rápido que, para ellos, «vida» y «dinamismo» significan simultaneidad de estilos, saltos, imitaciones inmediatas, hibridismo...

El profesor Gusti nos ha prometido para el próximo año un segundo Museo, un museo del pueblo modelo:

> Allí nos plantearemos el problema de lo que *tendría que ser* el pueblo rumano, si una cultura fuerte e ilustrada se extendiera por todo el país, tal como deseamos e intentamos hacer, por todos los medios posibles, entre los que uno de los más esperanzadores es, en nuestra opinión, la actividad desarrollada por la Fundación Cultural Príncipe Carlos, que ha creado el Museo Rural rumano.

La unidad estilística de la vida rural nos tranquiliza de antemano acerca de los posibles peligros de un «pueblo modelo». Quien ha visto con atención el Museo Rural, sabe que no puede temer la «modernización», el hibridismo. La cultura campesina es, todavía, lo suficientemente fecunda para poder asimilar y transformar, según sus propios cánones de sensibilidad, un «pueblo modelo». De esta forma, el profesor Gusti y sus colaboradores de la Fundación Cultural Príncipe Carlos han contrarrestado por anticipado cualquier objeción que pudiera hacerse —por parte de círculos demasiado rigurosos— a la modernización del pueblo. Nuestra confianza en las

fuerzas de asimilación y creación del campesino ha crecido significativamente después de la realización de este Museo permanente. Así como los campesinos, con su sensibilidad todavía intacta, han rechazado el «estilo Brumărescu», también rechazarían cualquier otro intento de «modernización» sin un previo conocimiento de la vida anímica del pueblo. Los diez años de trabajo del Seminario de Sociología, dirigido por el profesor Gusti, y los dos años de fecundas experiencias en varios pueblos de los equipos estudiantiles, creados por la iniciativa del rey, nos aseguran que, por lo menos en este campo, no se intentará una reforma híbrida e insuficiente en Rumanía. Todo nos hace pensar que ahora existe, tanto en Bucarest como en las ciudades de provincia, un grupo de gente bien preparada y entusiasta, que conoce sobre el terreno las realidades rumanas. Este hecho, tan sencillo en apariencia, es, sin embargo, revolucionario. Porque todas las reformas de la vida social, política y espiritual de los pueblos, en la Rumanía moderna, se habían hecho sin un previo conocimiento científico (es decir, documental) de las realidades rumanas. Han habido reformas llenas de buenas intenciones; otras, han sido meros reflejos de los movimientos ideológicos de Occidente. Pero ahora es el tiempo de aplicar reformas que se basen en un profundo conocimiento y comprensión de la sensibilidad campesina. Reformas que, se sobreentiende, no pueden ser el resultado de una decisión «política», sino que tienen que llevarnos, después de un largo período de transformaciones, hasta el despertar de la conciencia política del campesino.

(1936)

LA HISTORIA DE LA MEDICINA EN RUMANÍA

La Sociedad Real Rumana para la Historia de la Medicina organizó, el 15 de abril de 1936, una sesión solemne para recibir a los huéspedes extranjeros llegados a Bucarest, con ocasión del Congreso Internacional de los Historiadores. De esta manera, aquellos científicos de fama europea, entre los que tenemos que destacar al profesor Aldo Mieli, el secretario permanente de la Sección de «Historia de las Ciencias» del Centro Internacional de Síntesis, han podido conocer de primera mano el trabajo de investigación que se está realizando en Rumanía. La fama de los investigadores rumanos de historia de las ciencias ha superado, desde hace mucho tiempo, las fronteras de nuestro país. El doctor V. Gomoiu, autor de aquella grandiosa monografía, *De la historia de la medicina y de la enseñanza médica en Rumanía* (Bucarest, 1923), ha sido elegido presidente de la Sociedad Internacional de Historia de la Medicina; el doctor Valeriu Bologa, profesor de Historia de la Medicina en la Universidad de Cluj y autor de innumerables monografías y estudios sobre el pasado médico rumano, junto con P. Sergescu, profesor de Matemáticas en la Universidad de Cluj, representan a Rumanía en el Comité Internacional de Historia de las Ciencias desde hace muchos años.

Tanto la sesión solemne de la Sociedad Real Rumana para la Historia de la Medicina, como la aparición del primer tomo de la amplia obra del señor Pompei Gh. Samarian, titulada *La medicina y la*

farmacia en el pasado rumano, nos ofrecen la oportunidad de reabrir el debate de la actividad médico-histórica en Rumanía.

El interés por el folklore médico y la historia de la medicina rumana está consolidado, entre nosotros, desde hace mucho tiempo. Dejando a un lado la exposición de A. Papadopol-Calimach[1], en la que se recogen las primeras informaciones sobre la botánica medicinal getodácica, a intervalos de tiempo bastante cortos, se han publicado algunas monografías que han ido preparando el camino de las futuras síntesis[2]. La publicación del magnífico *Corpus* del doctor Gomoiu ha tenido una profunda influencia en los círculos médicos. La historia de la medicina ha dejado de ser considerada, en los círculos oficiales, como una disciplina inútil y poco científica. Pero, además de la actividad del doctor Gomoiu, la historia de la medicina ha encontrado un apoyo inestimable en el doctor Jules Guiart, erudito enciclopedista y organizador insuperable, creador del movimiento médico-histórico de Cluj, donde trabajó como profesor desde 1921 hasta 1930. El profesor Guiart, junto con su discípulo Valeriu Bologa, han fundado en la ciudad de Cluj el Instituto de Historia de la Medicina, de la Farmacia y del Folklore Médico, en cuyas instalaciones su actual director, el profesor V. Bologa, ha creado una riquísima biblioteca y un inapreciable fondo de material documental. El curso de Historia de la medicina de la Universidad de Cluj y el Instituto de Historia de la Medicina han abierto nuevos caminos para esta disciplina en Rumanía. Decenas de estudiantes siguen cada año esta asignatura, y cada año se aprueban muchas tesis de historia de la medicina. El Instituto organiza el trabajo de recogida del material médico-histórico, ofrece pautas de trabajo, sostiene y promueve, en círculos cada vez más amplios de investigadores, el interés

1. *Pedaniu Dioscoride şi Luciu Apuleiu* (Bucureşti, 1878).

2. Incluso hoy en día, se pueden consultar con provecho: *Medicina Babelor* de D. P. Lupaşcu (Bucureşti, 1890); *Istoria natural medical a poporului român* de N. Leon (Bucureşti, 1903); *Medicina Poporului* de Gr. Grigoriu-Rigo (Bucureşti, 1907); *Boli şi leacuri* de Tudor Pamfilie (Bucureşti, 1914); *Superstiţiile poporului român* de G. T. Ciauşanu (Bucureşti, 1914); *Contribuciuni la etnografia medical a Olteniei* de Ch. Laugier (Craiova, 1925); también *Istoria igienei în România* del doctor Felix (Bucureşti, 1903); *Medici şi medicin în trecutul românesc* de N. Iorga (Bucureşti, 1919) o las monografías más especializadas publicadas en los últimos quince años por el doctor Gh. Z. Petrescu, Vaian, Bologa y otros.

hacia esta disciplina. El director del Instituto, V. Bologa, ha publicado hasta ahora casi cien monografías, folletos y artículos —muchos de ellos en revistas de especialidad del extranjero— sobre el pasado médico de nuestro país o sobre problemas de interés general de historia de la medicina.

Bologa tiene el incontestable mérito de haber intentado siempre justificar, a través de estudios publicados en varios idiomas, la función cultural y creadora de la historia de la medicina. En otra ocasión, al presentar la actividad de George Sarton, el más erudito y personal pensador que tiene hoy en día esta disciplina, tuve la oportunidad de analizar las posibilidades de un nuevo humanismo, fundado sobre una historia de las ciencias. Bologa recoge los argumentos de Sarton y los completa con documentos de historia de la medicina. Su última contribución doctrinal es *Universitas litterarum und Wissenschaftsgeschichte*[3]. Pero también podemos recordar algunos otros estudios relacionados con el mismo problema[4]. Todos estos estudios plantean el mismo problema capital: la posibilidad de crear un nuevo humanismo fundado sobre la historia de las ciencias. La solidaridad del espíritu humano, en sus esfuerzos por *conocer*, puede constituir el fundamento de una nueva valoración de las ciencias y de una nueva concepción sobre el hombre. A primera vista, no parece que la historia de la medicina esté llamada a desempeñar un papel demasiado importante dentro de este nuevo humanismo. Todo el peso caería sobre disciplinas como la matemática o las ciencias físico-naturales. Sin embargo, la historia de la medicina podría ofrecernos servicios inestimables para la comprensión de la capacidad mental de una época o para una definición más exacta de un «estilo». Aunque no encontrásemos más que el ejemplo de la sífilis y de su influencia sobre la mentalidad europea, su importancia sería evidente:

3. En *Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, cuaderno 7, Berlin, 1935.

4. «Criza medicinii şi sinteza istorică» (*Clujul Medical*, 1 de noviembre de 1933; trad. inglesa en *Medical Life*, abril de 1935); «Invătămîntul istoriei ştiinţelor la universităţi» (Cluj, 1930, Lucrările Întîiului Congres al Naturaliştior din România); «Istoria medicinii şi a ştiinţelor, noul umanism, sinteza»: *Gîndirea* XIV/6.

> Así como la peste imprimió un cierto carácter a la mentalidad medieval, carácter sombrío y metafísico, de la misma forma, la sífilis cambió en muchos aspectos la forma de pensar de la humanidad moderna. Su aparición dejó una profunda huella en las medidas legislativas y administrativas de la autoridad, pero, sobre todo, cambió profundamente la mentalidad moderna sobre la vida sexual y sus manifestaciones. Con la experiencia y el conocimiento de la sífilis desaparecieron la ingenuidad y la simplicidad de las concepciones sobre la vida sexual, que habían dominado desde la Antigüedad hasta el Renacimiento (V. Bologa, *Din istoria sifilisului*, Cluj, 1931, p. 57).

H. Sigerist y K. Sudhof han puesto de manifiesto las relaciones orgánicas entre cada época histórica y la enfermedad que la domina. La concepción de cada época histórica sobre el *hombre* podría ser mejor iluminada investigando la historia de la medicina. En una época histórica existían solamente *enfermedades*; en otra época histórica, solamente *enfermos*. Hoy en día asistimos a un renacimiento del hipocratismo en la medicina actual. Este hecho tiene una importancia que solamente la filosofía de la cultura podría descifrar en todas sus implicaciones. En casi todas las disciplinas se puede observar una vuelta hacia una concepción unitaria y orgánica del hombre. El nuevo hipocratismo, tal como demostró el profesor A. Castiglioni en *L'orientamento neoippocratico del pensiero medio contemporaneo* (Torino, 1933) y los doctores V. Bologa y V. G. Mateescu en un estudio publicado en el *Clujul Medical* (1 de julio de 1934), ha reencontrado la unidad del hombre. Las concepciones bacteriomórficas, del final del siglo pasado y el principio del nuestro, se fundaban sobre una visión atómica y difusa del «hombre»; visión que correspondía al «estilo» dominante de aquella época. En los últimos decenios, la sangre vuelve de nuevo a llamar la atención de la medicina. Lo que llamamos el «neohumorismo europeo», no es otra cosa que una vuelta a los principios hipocráticos:

> La patología moderna, fundada sobre la fisiología actual y la patología de los humores, especialmente de la sangre, medios en los que tienen lugar los más importantes fenómenos de la vida: la inmunidad, la seroterapia y la vacunoterapia, la endocrinología, la derivación y revulsión como medidas terapéuticas, la emisión de sangre, infirmando la patología *solidista*, es decir celular, de un Bichat y un

> Virchow, ¿es, acaso, *distinta* de los antiguos principios humorales hipocráticos, corroborados con los resultados de los progresos científicos[5]?

El neohipocratismo no es solamente un método de investigación médica, sino también una nueva forma de valorar al hombre, de situarlo en medio de la vida orgánica.

He aquí por qué la historia de las ciencias, lejos de ser una disciplina inútil y seca, puede aportar grandes servicios al nuevo humanismo de nuestro siglo. Hoy en día, cuando el centro de gravedad vuelve otra vez al hombre, el hombre vivo, auténtico, unitario, la historia de la medicina podría ofrecernos con una precisión mayor que las ciencias naturales la imagen que el hombre se ha hecho de sí mismo a lo largo del tiempo. La profunda y antigua relación entre la medicina, la moral y la soteriología, puede ser demostrada no solamente con los documentos de medicina mágica y religiosa, no solamente con la terminología médica de los gnósticos, budistas o taoístas, sino también teniendo presentes las reformas espirituales que han influido profundamente en la vida social de Europa y el Próximo Oriente. Habría que estudiar más profundamente las relaciones de la predicación de Zaratustra y la concepción del hombre como un apóstol de la luz, la salud y la riqueza, concepción que ha influido enormemente sobre toda la vida espiritual de la humanidad civilizada eurasiática. Después de Zaratustra, la salud, el trabajo, la felicidad y la riqueza son virtudes obligatorias, porque solamente a través de su triunfo en la humanidad, también podrá triunfar el Bien, el Dios verdadero. Ahura Mazda, N. Söderblom y A. Meillet han puesto en evidencia las relaciones entre la reforma de Zaratustra y la agricultura. El profeta se dirige principalmente a la clase de agricultores iranios, a los trabajadores de la tierra que habían sido sometidos por los «invasores nómadas». El «Bien» y la «luz» estaban en íntima conexión con el trabajo agrícola y con todas las virtudes y consecuencias que éste conlleva: salud, riqueza, etc. El mismo valor supremo conferido a la salud lo encontramos entre los «pobres de Israel», movimiento mesiánico judío que consideraba la abundancia agrícola y la felicidad del cuerpo sano como bienes obligatorios. De

5. V. G. Mateescu, *Clujul Medical*, 1 de julio de 1934.

la predicación de Zaratustra brotaron varias fuentes espirituales que han alimentado durante más de mil años el mundo mediterráneo y asiático. La medicina y la gnosis tenían el mismo fin. El cuerpo y la salud, las enfermedades y los dolores corporales estaban en relación con los principios primordiales del Bien y del Mal, de la Luz y de las Tinieblas. Aparecía una nueva concepción del hombre, en la que la «salud» y la «medicina» ocupaban un lugar privilegiado...

Sin embargo, el movimiento médico-histórico de Cluj, dirigido hoy por V. Bologa, tendrá que resolver algunos problemas locales, antes de emprender las grandes síntesis que transformarán la historia de la medicina en un instrumento de la filosofía de la cultura. Hay que reconocer que los documentos más interesantes de nuestro pasado médico pertenecen al folklore y a la etnografía. La medicina popular y el folklore médico son mucho más interesantes que la obra de tal o cual médico rumano de principios del siglo pasado. Quizás únicamente en la medicina popular podamos descubrir una visión orgánica y, a veces, personal del *hombre*. Se trata de creencias y supersticiones que sobreviven desde hace miles de años en nuestro país. Al conocerlas y descifrarlas, entramos en contacto con la vida anímica de nuestros ancestros, e incluso podríamos llegar a descubrir ciertos valores espirituales detrás de los remedios y las pócimas de los curanderos. La medicina popular pertenece a un todo, a una visión armónica, en cambio la medicina científica rumana ha sido la obra de una elite de investigadores apasionados, que han copiado con fidelidad los métodos occidentales. La historia de la medicina rumana no puede dar forma, todavía, a una estructura específicamente rumana.

No podríamos pasar por alto la obra del doctor Pompei Gh. Samarian[6], debido a la riqueza del material que aporta y a la reunión de unos documentos que manifiestan una mentalidad médica colectiva (*pravile*, etc.). No sé si la clasificación del material publicado y comentado por el doctor P. Gh. Samarian, en este primer tomo de su amplia obra, es la más acertada. Algunos capítulos, por ejemplo, se limitan a enumerar cronológicamente la información que tenemos sobre todos los barberos o médicos extranjeros de las cortes de

6. *Medicina şi farmacia în trecutul românesc*, Calaraşi, 1935.

los príncipes rumanos. Pero ¡qué asombrosas son estas informaciones! Samarian se esmeró en reproducirlas íntegramente y todas ellas constituyen el más pintoresco archivo, que podría interesar no solamente al historiador de la medicina, sino también al etnógrafo, al folklorista, al historiador de la mentalidad rumana. Unas veces descubrimos detalles detestables sobre nuestros príncipes. Pero tampoco falta la sabiduría de las *Pravilas*, que ordenaban la vida y las necesidades del cuerpo según los sabios criterios de los mayores. El lector tendrá la revelación de un «cuerpo rumano», de una vida orgánica entendida y juzgada según el «sentir» rumano. Samarian publica un gran número de textos extraídos de antiguas *Pravile* y de los cronistas, de la obra de D. Cantemir o de la colección «Hurmuzachi», textos que testimonian el papel que ha tenido la vida del cuerpo, de las enfermedades y de los remedios en la conciencia rumana, desde 1382 hasta 1775, que es la fecha límite del primer volumen de la obra. Ahora bien, se trata de un trabajo de morfología cultural, más que de una obra perteneciente al campo de la historia médica. Por eso resulta tanto más valiosa, casi indispensable podríamos decir, para un profano que quiera tener una visión clara sobre la historia de la mentalidad rumana.

(1936)

UN NUEVO TIPO DE LITERATURA REVOLUCIONARIA

Tengo delante de mí algunos libros recientes, que han gozado de un enorme éxito de ventas en Inglaterra. No sería un hecho tan extraordinario si se tratara de novelas. Una novela de Rosamund Lehman, por ejemplo, continúa vendiéndose (después de haber pasado casi dos meses desde su aparición) a un ritmo de mil ejemplares al día. De la última novela de Priestley, *They Walk in the City*, se vendieron, incluso antes de su aparición, cincuenta mil ejemplares. Recuerdo haber visto, tanto en Oxford, como en Birmingham, enormes vallas publicitarias, de cinco o seis metros de altura, que anunciaban la aparición de una nueva novela de Priestley para el 27 de julio de 1936. Esta fecha era todo un acontecimiento. Los periódicos informaban diariamente de las decenas de miles de ejemplares que se habían vendido, anticipadamente, de la novela *They Walk in the City*. Las cifras eran de una rigurosa precisión. Me he apuntado el total de ejemplares que los periódicos de 24 de julio comunicaban: 48.783 ejemplares. Es una cantidad impresionante, incluso para un autor como Priestley. Es verdad que se trataba de una novela muy esperada, que superaba las setecientas páginas (al gusto del público británico). Pero, en la misma temporada literaria, aparecieron por lo menos otros tres o cuatro libros, «esperados» con la misma impaciencia: *Eyeless in Gaza* de Aldous Huxley, novela de más de seiscientas páginas, anunciada unos cuantos años antes, y que se acercaba de forma vertiginosa a los ochenta mil ejemplares vendi-

dos. Pero también una nueva novela de Charles Morgan, *Sparkenbroke* o *Murder in Mesopotamia* de Agatha Christie...

Los libros que tengo ante mí no son novelas. Por eso, su éxito es tanto más significativo. Un libro de ideas o de controversia que tiene éxito en Inglaterra expresa, casi siempre, el estado anímico del pueblo inglés en un determinado momento histórico. Esto tiene una fácil explicación. Nación «protestante» por excelencia, pueblo del «libre albedrío», los ingleses dan la impresión de ser el pueblo más transparente de Europa. Casi todo el fenómeno inglés puede ser explicado por la primacía de la Biblia. El derecho, y más tarde el deber, de interpretar personalmente la Escritura no han llevado únicamente a la reforma y al individualismo, sino ante todo, a la pasión por las «fuentes», la pasión que cualquier inglés manifiesta por documentarse directamente de los textos. Éste es el origen de la considerable importancia que se da al libro, a las fuentes directas, en la vida británica (fenómeno recurrente en los países protestantes y que nos explica por qué Johann Bojer tiene sesenta mil lectores; fenómeno que ha creado una excepcional cultura «alfabética», en todos los países reformados, cuando el acento de la vida anímica se desplazó del nivel religioso al nivel laico, ilustrado). A este hecho se debe, también, la falta de cualquier iniciativa del «Estado» inglés (en Inglaterra, la iniciativa pertenece exclusivamente a los particulares). Cualquiera puede «crear», en cualquier dirección. Esta actitud espiritual no está presente únicamente detrás de una empresa industrial o del fenómeno de las sectas, sino también en la conciencia del lector inglés culto, que lee con la misma pasión a Shaw y a Chesterton, que es católico y comunista al mismo tiempo, y que permanece shakesperiano, cualquiera que sea la concepción estética que profese. Esta aparente duplicidad no es más que un síntoma de la pasión por la tolerancia del pueblo inglés. «Pasión por la tolerancia», y no tolerancia a secas (tal como ocurre entre los pueblos asiáticos). La voluntad de ser tolerante; es decir, *audiatur et altera pars*; es decir, controversia, discusión, vuelta a los textos y a las fuentes. (Cada año aparecen decenas de libros sobre Rusia, Alemania, Italia, Japón, India; *Truth about Russia*, la «verdad» sobre algo *visto*, experimentado; *testimonio* sobre algo complejo y peligroso, como es, para los ingleses, el fenómeno ruso o alemán. La opinión pública británica

está sufriendo enormemente ahora —el año 1936— por culpa de Alemania; la sospecha de que se ha tratado injustamente a Alemania y, al mismo tiempo, el miedo a los alemanes, producen uno de los más extraños fenómenos colectivos: la pacificación a toda costa; «esperemos un poco más..., veamos lo que pasa..., quizá no sea tan malo...». Se trata, evidentemente, de la opinión pública inglesa, que puede ser analizada a través de las cartas particulares que publican los periódicos, la reacción de los espectadores a los «diarios» sonoros, las conversaciones callejeras, y no a través de la política de Gran Bretaña.)

Cualquier ensayista inglés inteligente y con talento puede estar seguro de que encontrará fácilmente un público dispuesto a seguir todos sus escritos. Cuanto más personal y controvertido sea su «punto de vista», tanta más pasión despertarán sus libros. Se puede predecir con suficiente exactitud el número de lectores dispuestos a comprar los libros de todos estos ensayistas que sostienen un «punto de vista» personal. Pero, a veces, ocurre que algunos libros de ensayo o de crítica social llegan a gozar de un éxito mucho mayor; éxito que no está justificado ni por el talento, ni por la inteligencia del autor. El momento histórico que los ha visto nacer puede explicar la existencia de estos libros. Ellos testimonian —con una precisión desconocida para otras literaturas— la forma de pensar y las esperanzas del pueblo inglés. Son libros significativos y, como tal, infinitamente más interesantes, para nosotros, que las obras maestras de la literatura inglesa contemporánea. En esta nota quiero referirme a dos de estos significativos libros.

El primero de ellos, *For Sinners only* [Únicamente para pecadores] (Hodder and Stoughton) está escrito por un periodista, A. J. Russell. Fue publicado en julio de 1932 y, desde entonces, ha vuelto a ser reeditado todos los años. Ha llegado a ciento ochenta mil ejemplares vendidos. El otro libro está escrito por un joven autor, Beverley Nichols, bastante prolífico y versátil; ha publicado unos dieciséis libros (novelas, ensayos, cuentos), pero solamente uno de ellos, *Cry Havoc!*, un libro pacifista, ha tenido un enorme éxito de público. Sin embargo, ni siquiera este *Cry Havoc!* puede compararse con el éxito que tuvo con *The Fool Hath Said* [El loco dijo] (Jonathan Cape) libro que apareció en abril de 1936 y que, desde entonces, ha

vendido en tres o cuatro ediciones mensuales casi cien mil ejemplares. *For Sinners Only* contiene únicamente documentos referentes al llamado Oxford Group. *The Fool Hath Said* es un libro pretencioso; tiene su punto de partida en la filosofía, llega al cristianismo y acaba en una violenta crítica de la sociedad y la política moderna. Beverley Nichols es un cristiano «extremista», o, como él mismo confiesa, un «perfecto revolucionario». Quiere vivir integralmente el mensaje de Cristo. En primer lugar, es un pacifista notorio. Su penúltimo libro, *Cry Havoc!*, causó mucha polémica; incluso un político de renombre como el comandante F. Yeats-Brown, autor del famoso *Bengal Lancer*, ha publicado recientemente un volumen, *The Dogs of War* [Los perros de la guerra], en el que contesta a Nichols. He visto el libro en los escaparates. Un anuncio rezaba: *Beverley Nichols Confuted!* [Beverly Nichols refutado]. Se dice que es la mejor y la más inteligente crítica antipacifista de todas las que se han publicado. Nichols, a su vez, le refuta con mucha gracia en *The Fool Hath Said*. Y aunque el comandante F. Yeats-Brown ha intentado justificar su tesis apoyándose en algunos argumentos cristianos (los célebres textos de Mateo 10, 34 y Lucas 22, 35-38), no es un adversario peligroso para Beverley Nichols. El capítulo «Cristo y la guerra» del libro de Nichols es una excelente exposición dialéctica. La idea principal puede ser sintetizada con facilidad, tanto más, cuanto recuerda las bien conocidas tesis de Tolstoi. La naturaleza humana puede ser cambiada, nos dice Nichols (un cristiano verdadero no tiene nada que objetar contra esta afirmación; porque Cristo ha venido para cambiar la naturaleza humana. Por ello, o crees que *puede* ser cambiada, o dejas de creer en Cristo). La política, desde el principio del mundo, se ha apoyado en la creencia de que el hombre no puede ser cambiado; que éste permanece codicioso, vanidoso y malo en cualquier circunstancia. ¿Qué pasaría si rechazáramos esta creencia tan profundamente anticristiana? se pregunta Beverley Nichols. La política de las naciones (la política de los hombres «realistas», con experiencia) no ha podido impedir la gran guerra, ni las crisis económicas, ni la quiebra financiera. Nada de lo que ha hecho el hombre guiado por el ideal político ha sido bastante sólido, ni tampoco seguro. El argumento, esgrimido por los antipacifistas, de que el pacifismo cristiano es utópico e ineficiente puede fácil-

mente ser vuelto contra los que lo han utilizado; ¿acaso no se ha mostrado como utópica e ineficaz, desde el principio de la historia hasta el día de hoy, la política «realista»? ¿Se ha logrado, acaso, impedir alguna guerra con el «realismo» o la «fuerza»? Al final del capítulo sobre «Cristo y la guerra», Beverley Nichols nos demuestra, una vez más, lo británico y lo «deportista» que es: los realistas siempre han dirigido el mundo, pero no han logrado impedir ninguna guerra; démosles, pues, también a los cristianos una «oportunidad», dejémosles intentarlo, por lo menos...

El éxito del libro de Beverley Nichols no se debe únicamente a su carácter pacifista, sino también a la tensión de «revolución cristiana» que recorre las páginas de *The Fool Hath Said.* En una época en la que todo el mundo habla de revoluciones y en la que algunas revoluciones de tipo nacional y social han transformado casi la mitad del continente, los ingleses vuelven a recordar que la mayor revolución que puede hacer el hombre sigue siendo la asimilación del mensaje de Jesucristo. El Oxford Group Movement debe su enorme éxito al carácter revolucionario de la «nueva calidad de vida» que intenta instaurar en la tierra. Quizá el capítulo dedicado al grupo de Oxford, que se llama «Cruzados del año 1936», sea el capítulo más significativo del libro de Beverley. Y es significativo, porque no hace referencia únicamente a experiencias y creencias personales, sino que presenta los frutos de un movimiento colectivo, revolucionario, que podría cambiar la faz del mundo y crear una nueva etapa histórica. Y también es significativo porque explica en gran parte el éxito del libro de Beverley Nichols. El público inglés y el público lector de libros ingleses, en general, siguen con un creciente interés toda la literatura relacionada con el Oxford Group Movement. Este movimiento no tiene ningún rasgo sectario y está libre por completo de la atmósfera de fingido y glacial entusiasmo, tan común a los «movimientos» religiosos anglosajones. Al contrario, está penetrado por un asombroso realismo, humor y buena disposición. Para quien descubre el Grupo por primera vez, parece más bien un movimiento estudiantil o de *scouts*, que una «revolución cristiana». Beverley Nichols nos cuenta cómo ha entrado y cómo se ha dejado conquistar por el Oxford Group Movement. Pero, para los detalles, para aquella plétora de documentos humanos que te permiten juzgar un mo-

vimiento religioso y social, el libro de Russell, *For Sinners Only*, es incontestablemente más valioso. Russell no es un escritor; es un periodista con mucho sentido de la observación y humor. A lo largo de varios centenares de páginas nos cuenta cómo se ha acercado al Oxford Group, al principio para poder escribir artículos de éxito en la prensa inglesa, después para convencerse de la eficacia de los «cambios» realizados por el Grupo.

Unos quince años atrás, un pastor americano, Frank Buchman, se dio cuenta (cuando estaba en Oxford) de que el mundo moderno solamente podía ser salvado por una «revolución cristiana» (es significativo el detalle de que esta «revolución espiritual» empezara en el mismo año en que otras dos revoluciones políticas y nacionalistas conquistaban Italia y Alemania). Es lo mismo que opinan los santos y los reformadores religiosos cristianos desde hace casi dos mil años. Sin embargo, Frank Buchman posee una incontestable «originalidad» sobre todos los reformadores que le han precedido. Él no «reforma» nada, no discute ningún dogma (en el Group hay católicos, protestantes, ortodoxos), no critica ningún aspecto de las iglesias históricas. Como Buda en la célebre parábola, ya no tiene tiempo para controversias, ni dogmas. Le interesa una sola cosa: «cambiar» la vida, realizar una nueva calidad de vida. La técnica es sencilla, como la técnica de los cristianos de los primeros siglos: el hombre no está *solo*. Para cada hombre, por humilde que sea, Dios tiene un «plan». Un «plan», es decir, un sentido para su vida, algo qué realizar, una «obra» para crear. El hombre puede descubrir el «plan» que Dios tiene reservado para él a través de la oración; pero no diciéndole a Dios lo que él quiere, no pidiéndole ciertas cosas, sino *escuchando* lo que Él le dice.

Esta técnica, tan sencilla y tan poco convincente, cuando aparece presentada en unas cuantas frases, ha «revolucionado», sin embargo, cinco continentes. El libro de Russell es tan sólo una de las innumerables colecciones de «hechos», de documentos referentes a las virtudes revolucionarias del cristianismo, tal como el Oxford Group las predica. Y ¡qué asombrosos son estos «hechos»! Hombres provenientes de todas las capas sociales que vuelven a encontrar una «nueva vida», una vida fecunda, creadora, caritativa. Millonarios que crean *soviets* en las fábricas que dirigen. Comunistas que entienden

que el único sentido del hombre es un sentido espiritual, cristiano y que se lanzan a «cambiar» las más castigadas zonas de Inglaterra (las así llamadas *depressed areas*, en las que el paro acecha desde hace seis años). Profesores universitarios de economía política (por ejemplo, Arthur Norval); hombres políticos (lord Addington, el doctor Duys), sacerdotes, escritores, oficiales de todos los países y de todos los continentes que practican diariamente este «cristianismo revolucionario». No faltan los «filósofos», como por ejemplo el doctor Philip Leon, autor de un reciente libro de gran éxito, *The Ethics of Power*. No faltan ni los «salvajes»: las experiencias de Cecil Abel en Papua son más eficientes que todos los libros que hemos leído hasta ahora sobre la «conversión de los primitivos».

El hombre puede ser «cambiado» si se deja guiar por Dios. Pero, una vez «transformado», el problema sigue en pie. Los tiempos modernos ya no permiten una salvación personal, una solución personal a los dramas morales y religiosos. El hombre tiene que «cambiar» incesantemente, perfeccionar su revolución «cambiando» a los demás, propagando su revolución cristiana. Por eso el Grupo se expande vertiginosamente. En julio de 1936 se reunieron en Birmingham más de veinte mil hombres. En Holanda y los países escandinavos, las concentraciones del Grupo alcanzan cifras impresionantes. Pero lo que más asombra es la eficacia de esta «revolución». Desde que el Grupo trabaja en Suecia, los ingresos del Estado han crecido. Los hombres «cambiados» pagan sus impuestos con regularidad. En Canadá, el presidente del Consejo ha confesado que «el país se ha vuelto más gobernable desde que el Grupo ha empezado a trabajar allí». Nueva Zelanda y Sudáfrica tienen experiencias sociales y políticas asombrosas; el odio hacia los ingleses y los negros ha disminuido, los partidos políticos rivales han pactado entre sí, etc. La «revolución cristiana» se expande rápidamente por Francia, Suiza y Hungría. Grupos compactos de alemanes han convivido, durante el *house-party* de julio 1936, en las mismas tiendas con franceses. Las canciones del Grupo hablan continuamente de los *bridge-builders*, «constructores de puentes»: puentes entre la gente, puentes entre las naciones.

Todos estos datos parecerían sentimentales y utópicos, si no fueran sostenidos por un número considerable de hechos. El hombre

nuevo, espiritual, cristiano, que predica el Grupo, es el único capaz de resolver las paradojas del mundo moderno. Y quizá sea el único que pueda salvar Europa, salvando la cultura y la primacía del espíritu al mismo tiempo. Ese sentido común que Frank Buchman ha demostrado tener, le ha ayudado a comprender que no podemos hablar de nada *nuevo* antes de realizar un *hombre* nuevo, revolucionario. Todo empieza con el hombre: «It starts a revolution, by starting one in you»; ¡empieza una revolución, empezándola primero *en ti mismo*!

Es muy fácil explicar el éxito de los libros de Beverley Nichols y Russell. El pueblo inglés, que ha sido el primero en hacer una revolución social y política sin verter sangre, está sediento hoy en día de una nueva revolución que empiece una nueva historia, rescatando sin embargo todos los valores espirituales que el hombre ha creado, en este continente, desde hace tres mil años. Una revolución capaz de dar un nuevo sentido a la vida humana; un sentido cristiano, espiritual, es decir, un sentido cristiano para la arruinada vida del mundo moderno.

(1936)

SOBRE UNA ÉTICA DEL «PODER»

«Un tratado de ética, así como una novela, una obra de teatro o un poema, es, sin más remedio, una confesión personal.» El libro de Philip Leon, *The Ethics of Power or the Problem of Evil*[1], del que hemos sacado esta cita, es incluso demasiado «personal». Quizá una de las razones de su éxito, tanto en Inglaterra como en el continente (porque ha sido rápidamente traducido al italiano, con un prefacio de B. Croce), haya sido esta actitud mental sincera y antidogmática. Philip Leon (que se ha dado a conocer a través de sus estudios publicados en *Mind*, *Philosophy* y otras revistas) ha escrito su libro apoyándose sobre unos análisis concretos, sobre hechos escogidos de la literatura universal y de la vida diaria. Empezando por la investigación de los «egoísmos» y «egotismos», no duda en comentar, con infinita agudeza, las novelas *Romola* y *The Egoist*. Otros textos, escritos por La Rochefoucauld, el obispo Butler y Hobbes (al lado de clásicos como Aristóteles, Platón, Kant), son estudiados especialmente por su contenido «concreto», por la experiencia humana directa que presuponen, por su capacidad de expresar los infinitos matices del egoísmo y del egotismo. Pocas veces he leído un libro que traicione un análisis tan profundo y sostenido de la vida humana concreta, una percepción tan minuciosa de las relaciones entre los hombres. Desde las primeras páginas te das cuenta de que no

1. George Allen and Unwin, London, 1935.

estás delante de uno de aquellos archiconocidos libros ingleses de filosofía, bien edificado sobre mil «documentos» científicos o psicológicos, escrito con imparcialidad y de forma abstracta. *La ética del poder* es, en primer lugar, el libro de un hombre que demuestra una gran capacidad de observación y una sincera simpatía hacia los moralistas franceses, hacia los clásicos, la *literatura*. Apasionado por lo real, por los múltiples aspectos de lo concreto, Philip Leon prefiere seguir a un egoísta de una novela célebre, que construirlo esquemáticamente, definiéndo su psicología.

El título del libro podría engañar al lector desprevenido. No se trata de una apología del «poder», sino todo lo contrario; en la pasión del hombre por el *poder*, el autor descubre la fuente del mal. Si Philip Leon puso a su libro el título *The Ethics of Power*, lo hizo, precisamente, para justificar sus penetrantes análisis sobre todas las pasiones que tienen por objeto el «poder», pasiones que demuestran, por una parte, en qué medida los hombres están locos y, por otra parte, lo penosa que resulta la conquista y la práctica del «bien». El origen de la decadencia de nuestra civilización se encuentra, según Philip Leon, en la simplificación extrema de las ideas, en su barbarización y embrutecimiento; y esta barbarización y embrutecimiento coinciden con el «mal» (p. 17). El «mal», el pecado o la ausencia del bien, no tienen una existencia en sí, como decía santo Tomás. «Intenta imaginar el mal como un objeto directo, positivo, y no encontrarás nada» (p. 34). El hombre desagradecido no ama el desagradecimiento, el «mal»; pero la mano que le ofrece ayuda hiere su orgullo tanto como la mano que le golpea. El hombre hace el «mal» no porque ame el mal, sino porque se ama a sí mismo (p. 37). Tal como afirma el obispo Butler (sermón X): «El vicio, en general, se debe a una opinión demasiado buena que tenemos de nosotros mismos en comparación con los demás».

A lo largo de su libro, Philip Leon intenta distinguir y analizar todas las formas de egotismo, término que opone al *egoísmo*. Para él, el egoísmo es el conjunto de los apetitos biológicos; el egotismo, en cambio, el conjunto de las ambiciones, conscientes o subconscientes, que dominan la vida del hombre (p. 23). Estos apetitos no son «malos» o «pecaminosos» en sí mismos; no estoy haciendo nada malo cuando estoy comiendo, cuando tengo hambre; pero estoy

haciendo algo «malo» cuando le quito el pan a otro, para comérmelo yo. En el sencillo acto biológico del comer, no encontramos más que la «vida» que pide que me alimente, para sobrevivir y crear. En cambio, cuando le estoy quitando el pan a otro, no satisfago únicamente el instinto de hambre, sino, ante todo, mi sed de *poder*, mi deseo de medir mi fuerza, mi inteligencia, mi solidaridad con una clase social alta o mi «personalidad» (una cierta concepción de la vida, heroica o cínica, que opongo a la concepción general, para aislarme, para demostrar simbólicamente mi «separación» del resto de los mortales, etcétera).

El egoísmo no se diferencia demasiado del altruismo; la diferencia es de matiz y orientación, no de *cualidad* de los hechos anímicos. Si el egoísmo puede ser definido como «el deseo de vivir un hecho, de adquirir una experiencia para sí mismo» (la lengua inglesa lo expresa con más precisión: *processes lived by oneself*), entonces el altruismo puede ser definido como «el deseo de ver realizado un hecho para los demás» (pp. 59 ss.). Pero este «deseo» no encarna el bien; nuestros instintos biológicos, nuestra sed de participación social o simbólica se satisfacen a través del altruismo. Un padre no se sacrifica por su hijo para realizar el bien, sino para satisfacer así su orgullo o su deseo de proteger, su necesidad de amar a un ser más débil, de ser bueno y misericordioso con él, de ser generoso. «Si el amor por mí mismo es egoísmo, entonces mi amor por el otro es *alteregoismo*, escribe Philip Leon (p. 63). El altruismo puede ser algunas veces una virtud, pero las virtudes no son, en sí mismas, la *encarnación* del bien. Eres virtuoso, porque has aprendido a ser así o porque sabes que así está bien visto en una sociedad en la que tienes que conservar tu sitio, o porque tienes miedo a las consecuencias. Pero un hombre que practica las virtudes, porque así le habían enseñado, no «realiza» la moral, así como no se puede decir que un hombre «piensa» porque afirme que la tierra es redonda, porque así se lo enseñaron en la escuela.

Philip Leon no opone el «altruismo» al «egoísmo». Pero, sin embargo, opone el *egotismo* al egoísmo. A lo largo de innumerables páginas, el autor analiza los más elevados sentimientos humanos (el deseo de bien, la pasión por la ciencia, el heroísmo, etc.) y nos demuestra que están «infectados» por el *egotismo*. La variedad de ego-

tismos es infinita, porque existen tantas especies, cuantos *egos* hay en el mundo. El egotismo se ama a sí mismo en cualquier actitud. De aquí los grandes «vicios» egotistas: la vanagloria, el orgullo, el esnobismo, etc. Algunos hombres son humildes, serviciales, modestos, buscándose siempre ídolos y señores, se confiesan llenos de pecados, de faltas y de insuficiencias. Cuando uno está por primera vez ante alguien así, puede pensar que está ante un santo. Y, sin embargo, ¡cuánta diferencia entre aquél y un santo! El hombre servicial y humilde es tan egotista y tan sediento de su *poder*, como el egotista obsesionado por la destrucción, la fuerza y la afirmación. El hombre humilde, «haciéndose a sí mismo no resistente y penetrable, o destruyéndose él mismo (ante los demás), aleja incluso la ilusión de ser *destruido por otro*. Es más, al subestimar sus propias capacidades, le parecerá grande, tanto a él como a los demás, lo que realiza» (p. 122). Philip Leon se muestra tan inapelable, que incluso la lucha del científico para conquistar la verdad, incluso sus sacrificios para el progreso de las ciencias, o para la exactitud, le parecen, a veces, nada más que aspectos de esta gran fuente de vanidad humana que es el *egotismo*. Hay científicos que pierden su vida no tanto porque desean conocer la verdad o hacer triunfar el bien, sino para demostrarse a sí mismos y al mundo entero su *poder* de trabajo y de sacrificio, su genio, su «superioridad» sobre los demás. Ellos son los «elegidos», los hombres «humildes y modestos» que se sacrifican sobre el altar de la ciencia, mártires no glorificados. Ellos gozan de la gran satisfacción de estar *separados*, aislados.

Philip Leon analiza los «bellos sentimientos», los «altruismos» y las demás virtudes morales y sociales, con una objetividad lúcida e inapelable, que solamente exhiben los tratados de ascética cristiana o budista. Sin caer en el pesimismo, sin intentar explicar el mundo a través de ciertos criterios de psicología y patología, Philip Leon reconoce que el mundo está sediento de poder, que es tan egotista y nihilista (porque el egotismo es, al fin y al cabo, nihilismo), que «el verdadero hombre moral parece sobrehumano» (p. 189). El egoísmo, con todas sus presuposiciones biológicas, puede ser transformado en moral, en «bien». El egotismo, sin embargo, es el obstáculo invencible en el camino de la conversión. El hombre no quiere cambiar, pero no por inercia, sino por un sentimiento egotista;

porque cambiar significa reconocer que no había sido todo hasta ahora (p. 170). El egotista busca siempre, en cualquier circunstancia y a través de cualquier medios, el *poder*. Incluso el filósofo estoico que se resigna es, en el fondo, un egotista, contento con su sabiduría, con su capacidad de sufrimiento, porque, si juzgáramos rectamente, el hombre no podría enorgullecerse de su capacidad de resistencia al sufrimiento sin autocompadecerse al mismo tiempo. Él es más sincero cuando llora y reconoce que sufre. Está más cerca del «bien» cuando intenta evitar el dolor, porque reconoce así su debilidad.

Es inútil hablar del egotismo del «amor», de la sed de poder sobre otro en el amor (por supuesto que también existe otro tipo de amor, de «pérdida en el otro», sobre el que Philip Leon no insiste demasiado). Para nuestro autor, cualquier virtud se petrifica en contacto con la sociedad; una virtud no tiene ningún valor moral si no se ha conquistado individualmente, si no se ejercita en cada caso, en las relaciones individuales. El egotista no se equivoca, en sus hechos, por culpa de un error cualquiera, sino porque se *autoengaña*. Él *quiere* ser de esta forma, así como el neurótico quiere ser enfermo, para que se le dé importancia, para «singularizarse», para provocar la compasión y la abnegación. En general, el egoísmo de un hombre molesta muy poco a su vecino. Si este hombre resulta ser, para su vecino, un bruto salvaje, no se debe tanto a que el hombre busque su comida, como los animales de la selva, sino al hecho de que, a diferencia de los animales, busque, sobre todo, poder y ambición. El hombre no se siente molesto porque su vecino sea avaricioso, sensual o inútil; se molesta porque es ambicioso, vanidoso y engreído; porque es, en una palabra, un *egotista*.

La ética es posible, únicamente si el cambio de la *naturaleza humana* también es posible (p. 237). El pesimismo de esta conclusión atenúa su crueldad, si recordamos que la naturaleza humana *ha sido* y continúa *siendo* cambiada. Han existido santos y han existido hombres *buenos*. Cada uno de nosotros ha sido, por lo menos una vez en la vida, bueno; es decir, hemos encarnado el bien. La «conversión» es, sin duda, ella misma un castigo, porque se conquista únicamente después de interminables sufrimientos y preparaciones. Pero la conversión autentifica el cambio de la naturaleza humana, la

superación, al menos parcial, del *egotismo*, de la sed de poder. Esta conversión no puede ser realizada en las masas (p. 274). Aunque anticristiana, en apariencia, la afirmación de Philip Leon está animada por el más auténtico cristianismo; *metánoia* significa precisamente «la inversión de todos los valores humanos y la instauración de los valores eternos», y esta transformación *cualitativa* puede ser realizada únicamente en el individuo.

Cada vez que habla del *bien* (*goodness*), oponiéndolo al egoísmo (que *puede* llegar a ser un «bien») y al egotismo (que es la negación del bien), Philip Leon se ve forzado a utilizar dos términos: *objetividad* e *individuo*. Ante todo, el bien es objetividad; el hombre que hace el bien no se preocupa de si es moral o no, si es virtuoso o no, sino que únicamente se preocupa de si es *recto* lo que hace, es decir, si es objetivo, si pertenece al orden real. El conocimiento impersonal, objetivo, el establecimiento de una relación *real* entre el hombre y las cosas, entre el hombre y los acontecimientos es el primer paso hacia el bien. A cada uno se nos pide que renunciemos tanto a la subjetividad como al egotismo; a juzgar y a sentir objetivamente, «tal como están las cosas». Por eso, el bien no puede ser definitivo si no se dice de él que es la «objetividad». Un acto moral no se ve alterado ni por la subjetividad (mi opinión), ni por el egotismo (el poder, la ambición). Pertenece a la realidad, porque «surge» únicamente cuando lo concreto es entendido y respetado como tal. Alguien que mantiene su palabra porque le enseñaron así, o porque no quiere hacer sufrir a su amigo, es un egoísta (obedece a un impulso biológico o a una «virtud» aprendida en casa). El egotista mantiene su palabra porque no quiere perder su rango social, porque es un *gentleman* (ambición). Cuando un hombre moral (el que encarna, en estas circunstancias, el bien) mantiene su palabra, lo hace para conservar la relación de confianza y comunicabilidad entre él y su amigo, *como persona*; lo hace para no levantar entre ellos una barrera, una separación; es decir, para mantener la comunión entre *personas*, la única relación digna que puede darse entre los hombres (pp. 292-294).

El libro de Philip Leon es una prédica, tal como reconoce él mismo desde el principio (p. 27). Pero una prédica tan original, como significativa, porque, aunque hable a menudo del individuo y

de las situaciones individuales, las únicas que pueden encarnar el bien, Philip Leon rechaza todas las filosofías individualistas y reivindica a los místicos y teólogos cristianos, que tenían en gran aprecio a la persona, al hombre objetivo, es decir, espiritual. Por otra parte, aunque Philip Leon critique todas las corrientes políticas y todos los «heroísmos» contemporáneos, también él llega a una conclusión heroica; hacer el bien significa ser sobrehumano, ser objetivo, renunciar a ti mismo (entendiendo por esto renunciar a las vanidades y tus propios subjetivismos). Varias veces en la historia, el heroísmo no ha significado tanto el deseo de poder, sino el esfuerzo de ser objetivo, de superar la condición subjetiva. Esta objetivación ha sido, sobre todo, el camino de los cristianos y los santos.

(1937)

LUCIAN BLAGA Y EL SENTIDO DE LA CULTURA

Con la publicación de su último libro, *La génesis de la metáfora y el sentido de la cultura*[1] Lucian Blaga da por concluida su *Trilogía de la cultura*. El ritmo de publicación de las últimas dos trilogías (seis tomos en siete años), inusual para la producción filosófica, confirma no solamente la admirable fuerza de creación del pensador rumano, sino también la madurez de su pensamiento. Después de tantos años de meditaciones y preparaciones preliminares, Lucian Blaga empieza a «ver» cómo su sistema de filosofía se despliega en toda su asombrosa amplitud. Aunque, según la confesión que el propio autor hace en el prefacio de su último libro, no se trate del «sistema de una sola idea», sino más bien de una «sinfonía o una construcción, diversa en cuanto a su material, pero marcada por unos cuantos *leitmotivs*». Algunos de ellos, como el «Gran Anónimo», la «cesura y los frenos transcendentes», la «potenciación del misterio», lo «abisal», etc., nos son conocidos por la anterior producción de Blaga. Otros, como «la existencia como misterio y revelación», son presentados en el libro que tenemos ante nosotros. Pero el «sistema» está todavía en pleno desarrollo. «Surgirán motivos inéditos que irán añadiéndose a los antiguos, que a su vez se irán afirmando y acentuando, a medida que la construcción, semejante a una estructura arquitectónica o musical, vaya creciendo hasta el umbral del misterio.»

1. Fundación Real para la Literatura y el Arte, Bucureşti, 1937.

Esta construcción sinfónica está presente en cada uno de los volúmenes de su obra. Cada uno de los libros de las trilogías de Lucian Blaga está formado por algunos de estos *leitmotivs*. El lector de *La génesis de la metáfora* podrá pasar, después de leer el primer capítulo dedicado a la «Cultura menor y cultura mayor», a un capítulo que, en apariencia, no tiene nada que ver con las conclusiones del anterior. Solamente después de una segunda lectura los resultados adquiridos a lo largo de tantos análisis, controversias y especulaciones se «sinfonizan». La estructura «sinfónica» de *La génesis de la metáfora* nos permitirá insistir, a lo largo de estas notas, sobre un único «motivo», el origen y el sentido de la cultura en la concepción de Lucian Blaga, pero sin pretender agotar la riqueza y la variedad del libro de nuestro pensador.

El problema de la cultura ha preocupado a Lucian Blaga desde sus primeros escritos filosóficos. Su pequeño ensayo de 1920, *Cultura y conocimiento* (Cluj, 1922), enfocaba el problema de las creaciones del conocimiento desde el punto de vista de la historia y, en sentido restringido, de la cultura. En los siguientes volúmenes de estudios y ensayos, que se sucedieron a intervalos iguales, *La filosofía del estilo* (1924), *El fenómeno originario* (1925), *Las caras de un siglo* (1926), *Daimonion* (1929), Lucian Blaga se ocupa de las distintas categorías de creaciones, poniendo de manifiesto la fertilidad de la morfología y del concepto de «cauce estilístico». Sin embargo, ¡qué largo parece el camino recorrido desde estos primeros ensayos hasta *La génesis de la metáfora y el sentido de la cultura*! El pensador rumano intenta superar, en su trilogía de la cultura, y especialmente a lo largo del presente libro, los límites que los contemporáneos filósofos del estilo se han impuesto, sea por prudencia, sea por limitación metafísica. Habiendo superado desde hace mucho tiempo (con su libro *Horizonte y estilo*) la concepción organicista de la cultura, Lucian Blaga se propone aislar y separar claramente la cultura de la «biología», para acercarla a la metafísica. Los resultados a los que llega nuestro pensador nos parecen de una considerable importancia. Examinémoslos más detalladamente.

Lucian Blaga se aparta de los otros dos grandes filósofos contemporáneos de la cultura, Spengler y Frobenius, por culpa de lo que podríamos llamar, con una fórmula quizá demasiado estridente,

voluntad metafísica. El miedo a la metafísica está presente tanto en la obra de Frobenius, como en la obra de Spengler. El primero descubre el «cauce estilístico» de una cultura en el *paisaje*, en lo que él llamaría *paideuma*, al mismo tiempo que Blaga fija las raíces de la creación cultural en un subconsciente «cosmizado», que no tiene tanto el valor psicológico que estamos acostumbrados a conceder a este término, cuanto el valor metafísico de un «*logos* incipiente». Oswald Spengler homologa la cultura con los fenómenos del mundo orgánico, enfocándola como un organismo autónomo que surge de forma casi parasitaria en la historia, organismo que tiene, pues, un destino biológico y que no puede superar un cierto límite de edad. Por el contrario, Lucian Blaga relaciona el estilo de las culturas con el conjunto de categorías del inconsciente, sacando así la cultura del ámbito de los fenómenos orgánicos y otorgándole una dignidad metafísica de primer rango. Lejos de nacer, crecer y morir con necesidad, como todos los demás organismos, tal como subraya Spengler, la cultura puede aspirar a tener una vida sin fin, si es alimentada continuamente por las mutaciones y los cruces que tienen lugar en el ámbito del cauce estilístico. Pero, si el estilo parece ser un fenómeno monolítico, en Spengler y Frobenius, que casi siempre puede ser explicado por una sola dimensión, Lucian Blaga, al descubrir el conjunto de las categorías abisales, dota el cauce estilístico de «una pluralidad de dominantes, que pueden aparecer sucesivamente a lo largo de la historia de la misma cultura y pueden intercambiarse entre ellas, sin adulterar en absoluto el estilo».

La *valentía metafísica* que caracteriza toda la producción metafísica de Blaga, sobre todo sus últimas trilogías, le separa netamente de sus ilustres contemporáneos, creadores de una morfología de la cultura. Si Spengler toma como punto de partida la biología y Frobenius la etnografía, conservando en sus construcciones filosóficas el culto al documento y una cierta opacidad ante los problemas últimos de la metafísica (ontología, teleología), rasgos característicos, por otra parte, del individuo formado en el ambiente de la escuela de ciencias naturales y de la historia, Blaga ha llegado al problema del estilo partiendo de la estética y, en general, de la filosofía. Por eso, el nivel teorético del pensador rumano es incontestablemente superior a sus ilustres colegas. Como veremos más ade-

lante, Blaga no retrocede cuando tiene que plantearse problemas metafísicos (por ejemplo, el problema teleológico) en la investigación de un fenómeno como la cultura, que tanto depende, en apariencia, de la historia y la vida orgánica. Ciertamente, al haber llegado a la morfología desde la estética y la metafísica, el filósofo rumano se encuentra en una posición de neta inferioridad en cuanto a la información y experiencia de campo. Los amplios conocimientos de Spengler son tan asombrosos, que parece casi imposible que una sola mente humana haya podido adquirirlos. La experiencia de campo de Frobenius también es inigualable, incluso entre los especialistas. Son cualidades que tenemos que tomar en cuenta y que el pensador rumano (al emprender el difícil, pero magnífico camino de la creación de un amplio sistema filosófico) no tiene ni tiempo el interés por conquistar. Obligado a elevarse a alturas inaccesibles para sus demás colegas contemporáneos, que se ocupan en el estudio de la morfología cultural, Lucian Blaga no ha llegado a adquirir aquella familiaridad con los documentos culturales de primera mano, familiaridad que solamente un arduo y minucioso trabajo de investigación puede proporcionar. Por eso, las ilustraciones de sus tesis no siempre parecen demasiado acertadas. Aunque la teoría fundamental de los estilos culturales es magnífica, las fórmulas resumativas de las distintas culturas pueden ser, a veces, invertidas. Por ejemplo, cuando se trata de la cultura germánica o hindú, encontramos innumerables características, y, quizá, incluso de una mayor importancia, que necesitan ser explicadas por medio de otras razones distintas de las formuladas por Blaga. Pero este hecho, volvemos a repetirlo, no afecta en absoluto a la teoría general; la única que perdura de toda la obra de un filósofo de la cultura. Sin duda alguna, las tesis de Blaga serán el punto de partida de monografías especializadas, y se aplicarán a los distintos sectores de la cultura humana, aunque las fórmulas que resuman los distintos estilos serán otras.

La *valentía metafísica* de la que hablábamos anteriormente y que, a nuestro modo de ver, caracteriza toda la filosofía de la cultura de Lucian Blaga, queda probada por los primeros resultados que el pensador rumano ha conquistado en el libro *La génesis de la metáfora*. Para Lucian Blaga, *la cultura es el modo específico de existir del*

hombre en el Universo. Y, retomando otra característica expresión suya, el modo específico de existir del hombre en el Universo es *la existencia para el misterio y la revelación* (p. 170):

> La cultura está condicionada por la aparición en el mundo de un nuevo *modo*, más profundo y al mismo tiempo más arriesgado, de existir. Esta modalidad trae consigo, por supuesto, una evasión de lo inmediato y una permanente trasposición hacia lo que no es inmediato, como horizonte siempre presente (p. 173).

Si la civilización responde a las necesidades de autoconservación y seguridad del hombre (siendo, como es, una creación en el nivel de la lucha y defensa de la *vida*), la cultura es el resultado de los intentos del hombre por *revelarse los misterios*; en otras palabras, la cultura deriva de un «desastre» metafísico, de la impotencia del hombre por revelarse estos misterios. Lucian Blaga considera la cultura como una *caída*, aunque esta catástrofe no tenga ninguna connotación pesimista en la concepción de nuestro pensador. Porque, si es verdad que el hombre no puede revelarse los misterios, por culpa de las cesuras trascendentes del Gran Anónimo que se protege así contra el intento humano de usurpar su lugar a través de esta revelación, no es menos verdadero que precisamente este intento le acerca todavía más a lo trascendente, marcando el punto máximo de su existencia en el Cosmos. Lo que constituye la «caída» del hombre, constituye, al mismo tiempo, su grandeza, porque, si el hombre renunciase al intento de autorrevelarse los misterios, si se conformase con vivir solamente para su autoconservación y seguridad, renunciaría a su misma naturaleza de hombre. La singularidad del hombre en el Universo se debe precisamente a este intento permanente de revelarse los misterios. Este intento se distingue, *cualitativamente*, de cualquier otro gesto humano. No se trata solamente de un gesto *nuevo* en el Universo, sino de un gesto *único*, que traerá consigo una *mutación ontológica*:

> Así como en la naturaleza admitimos mutaciones biológicas de aparición súbita, a través de saltos evolutivos, de unas nuevas especies, tenemos que admitir también la existencia en el Cosmos de mutaciones ontológicas de nuevos modos de existir (p. 174).

Pero, al mismo tiempo que existen millones de mutaciones biológicas, millones de especies de organismos en el Universo, existen solamente muy pocos *modos de existir*, muy pocas mutaciones ontológicas (p. 175). La cultura es el resultado de una mutación ontológica de este tipo.

El hombre intenta revelarse los misterios y el Gran Anónimo arruina este intento, para mantener el equilibrio en el Universo, para no ser sustituido por el hombre. Si el esfuerzo del hombre termina fracasando, este fracaso le abre el camino hacia la creación de cultura. La cultura es el resultado de la mutación ontológica que tiene lugar en el hombre al intentar revelarse los misterios. Como tal, cualquier creación cultural es una garantía de equilibrio en el Universo; porque, por una parte, defiende al Gran Anónimo y, por otra parte, preserva al hombre en su condición específica de existir. Lejos de ser un parásito o una enfermedad de la vida, la cultura es un triunfo de la vida y un triunfo del hombre.

El Gran Anónimo se defiende de los intentos del hombre a través del «cauce estilístico»; esto es, obligando a cualquier hombre creador de cultura a crear en un *estilo* específico. Las categorías de lo consciente rigen los actos de creación de la cultura únicamente de forma casual. Su fuente y su poder plasmador se encuentran en el «cauce estilístico», tal como lo entiende Blaga: un conjunto de categorías abismales del inconsciente, en perfecta correspondencia con las categorías de lo consciente. Cualquier cosa que haga el hombre (en el plano espiritual), puede hacerla *solamente* a través de las categorías abismales. Y estas categorías son los frenos trascendentes del Gran Anónimo, la cesura con la que se defiende de los intentos del hombre por sustituirle.

La cultura, al hallarse a la intersección de tantos planos de existencia, es la máxima condición que el hombre puede conquistar en el Universo. En este sentido, Lucian Blaga se distingue de todos sus antecesores y contemporáneos, que consideraban la cultura como una enfermedad, un organismo, una maldición o una abstracción que esteriliza la vida y cierra el camino de la salvación. No es éste el lugar adecuado para comentar, tal como se lo merece, el valor de máxima síntesis que tiene la teoría de Blaga. Tal síntesis abraza tantos niveles y despeja tantas dudas que la gloria filosófica del pensa-

dor rumano estaría asegurada, aunque no hubiera edificado más que esta teoría. Blaga es el único filósofo de la cultura que no ha dudado en plantearse el problema ontológico, aplicándolo a la creación cultural y al estilo. Esta valentía metafísica dio importantes frutos. El primero de todos ha sido salvar la cultura de la cadena de los hechos históricos y otorgarle una validez metafísica. Aunque la creación cultural representa el intento fracasado del hombre por revelarse los misterios, ella conserva en sí un buen número de *signos ontológicos* que la historia sólo puede catalogar, pero que sólo puede comprender realmente la metafísica.

(1938)

JOAQUÍN DE FIORE

El siglo XII fue para el cristianismo medieval una época crítica y fecunda. Las cruzadas, el nacimiento de los municipios, el apogeo del arte románico y los inicios del gótico, las primeras universidades europeas, la «vulgarización» de la literatura, he aquí otras tantas semillas que contribuyeron a la renovación del mensaje evangélico y a la fijación de la escolástica, que sintetizaron magníficamente los cuatro genios religiosos de la Edad Media: san Bernardo, santo Tomás, san Francisco y Dante.

Nada más interesante, para comprender esta renovación y descifrar las filiaciones subterráneas que debían conducir dos siglos más tarde al Renacimiento pagano y clasicista, que el destino del «profeta» Joaquín, abad del monasterio de Fiore. Si uno ignora sus doctrinas, no podrá comprender ni el Renacimiento, ni la visión apocalíptica que condujo a Savonarola a la hoguera. He aquí lo que demuestra Ernesto Buonaiuti en *Gioacchino da Fiore*[1], que publica al mismo tiempo que una edición crítica inédita del *Tractatus super quatuor Evangelia* (Istituto storico italiano; es el primer tomo de inéditos de Joaquín). Estos libros son la coronación de varios años de trabajo ininterrumpido, del que Buonaiuti no nos había proporcionado hasta ahora más que algunos fragmentos (la mayoría en

1. Collezione Meridionale Editrice, Roma, 1931.

Ricerche Religiose, 1928-1931; el último, en la *Rivista Storica*, fasc. III, 1931, es un admirable ejemplo de síntesis crítica).

Joaquín de Fiore había entrado en la leyenda desde hacía mucho tiempo. Su obra ya no era leída (su *Concordia* y su *Psalterium* no se han reeditado desde el principio del siglo XVI), su vida y su mensaje fueron rápidamente desfigurados por sus apologistas, cada historiador tomaba prestada del anterior una imagen falsa del «profeta». Incluso un texto reciente, el de E. Aegerter, unido a la traducción de algunos escritos de Joaquín (*Joaquín de Fiore, el Evangelio eterno*, Rieder, 1928), no hace más que amplificar la poco crítica y muy diluida *Historia del abad Joaquín, llamado el profeta*, aparecida en Gervais en 1745. En cuanto a su papel en la espiritualidad anterior al Renacimiento, todos los autores se limitaban al capítulo, por otra parte admirable, que le consagra Tocco en *L'eresia nel medio evo*.

Una biografía novelada le atribuía varios viajes a Grecia, efectuados para intentar reunir las dos Iglesias, y le integraba en el espíritu bizantino porque había nacido en Calabria, es decir en una provincia adornada de monasterios y cenobios bizantinos proveedores de la vehemente propaganda ascética de san Nilo. Buonaiuti ataca sobre todo esta tentativa de recuperación bizantina de Joaquín y, al contrario, lo sitúa en el cenobitismo latino, cisterciense.

Una vez descartada la leyenda, la biografía de Joaquín ya no presenta más que muy pocos datos seguros. Pero, al ser la historia una articulación de evoluciones espirituales subterráneas y no una simple cronología, lo que importa en este caso son las relaciones entre la doctrina de Joaquín y la de san Francisco, que le sigue.

Buonaiuti constata con justicia que, si las raíces del mensaje evangélico se encuentran en la espera impaciente de la edad futura (la literatura popular judaica de la época de los Asmoneos), el mensaje franciscano se apoya a su vez en la «profecía» joaquinita de la tercera edad, la del Espíritu Santo. Tanto uno como el otro fomentan profundos movimientos escatológicos entre los fieles. El mensaje de san Francisco no hace más que cumplir —gracias a su ejemplo angélico, gracias al valor que vuelve a recobrar la vida comunitaria— el tercer Eón profetizado por el abad calabrés: el reino de la libertad, del hombre nuevo, del Espíritu Santo.

Se pueden entrever con bastante claridad los fundamentos del

apostolado de Joaquín a través de la niebla de su simbolismo apocalíptico y de su hermenéutica bíblica extremadamente personal. Digamos, para empezar, que todos sus escritos desprenden un espíritu religioso, místico y antiteológico. No tiene un sistema, tiene una visión apocalíptica. Escribe para despertar entre sus hermanos el sentimiento de la transfiguración inminente de los valores fundiendo la tradición del Evangelio y la organización de la Iglesia. Su método alegórico está enfocado estrictamente hacia la predicación y la conversión. La explicación de los misterios de las Escrituras llega a ser un arma para propagar su mensaje: la venida de la tercera edad, la edad del Espíritu Santo. Un simbolismo ingenuo, si se quiere, pero bíblico y surgido de una religiosidad pura, no de disputas escolásticas. (Por eso combatirá la doctrina trinitaria de Pedro Lombardo, doctrina teológica, abstracta, no pragmática. Por eso combatirá la invasión estéril de la escolástica en la Universidad de París. Por desgracia para Roma, la escolástica triunfará.)

Hay un perfecto paralelismo entre los datos del dogma trinitario y los períodos que dividen la progresión moral de la humanidad hacia la libertad y la caridad. Joaquín piensa que ella debe pasar por tres estados, tres edades, siendo la primera edad la del Antiguo Testamento, la segunda la del Nuevo y la tercera la que profetiza él mismo (cuyo «amanecer aclara ya nuestra mirada»). La primera es la edad de la Ley, la segunda es la edad de la Gracia, y la tercera, la edad de una Gracia todavía más amplia y generosa. La primera edad vivía del conocimiento; la segunda, de la fuerza de la sabiduría; la tercera vivirá de la plenitud de la comprensión. Después de la fase de la obediencia servil y la de la servidumbre filial, el tercer tiempo instaurará la libertad. Primero fueron las plagas, después la acción, y al final vendrá la contemplación. En la edad del Antiguo Testamento, Dios Padre se reveló al hombre; de ahí *el temor* propio a la religiosidad de esta época. En la edad del Nuevo Testamento, fue Jesús, Dios Hijo, el que se reveló; de ahí *la fe*. En la edad futura, el Espíritu Santo se revelará directamente a los hombres: éste será el siglo de la caridad. Hubo un tiempo, el de los siervos, después el de los hijos; la edad esperada, en cambio, no conocerá más que amigos. El mundo ha sido dominado sucesivamente por los patriarcas y los jóvenes; en el futuro será de los niños...

Hace falta leer, aunque sea en parte, la prodigiosa *Concordia Novi ac Veteris Testamenti* para apreciar la admirable visión apocalíptica y profética de Joaquín, los signos secretos que descifra en las Escrituras, los cálculos cabalísticos que le llevan a situar en 1260 el principio de la edad del Espíritu Santo. Tenemos que estar agradecidos a Buonaiuti por haber citado largos pasajes del original latino de este libro hoy en día rarísimo:

> El Padre es el maestro, por eso permanece oculto; el Hijo es el hermano, por eso se revela. El primero para infundirnos temor, el segundo para infundirnos confianza. El Espíritu Santo, entre ellos, no es ni totalmente oculto como el Padre, ni totalmente revelado como el Hijo; pero está destinado a manifestarse integralmente al principio de la tercera Edad.

Joaquín saca sus profecías de las Escrituras, donde «todo es verdadero, a condición de interpretarlo correctamente». Lo consigue gracias a la oración y a la meditación ascética. Confiesa que ciertos pasajes del Apocalipsis le habían exigido una muy larga ascesis y una comunión más profunda con las realidades sagradas irracionales, por otra parte tan necesarias a su juicio. Para él, místico y visionario, estas realidades no pueden ni deben dar lugar a una traducción racional, escolástica. Ellas participan del Espíritu Santo y se revelarán directamente en la edad de la libertad, de la Gracia y de la espontaneidad religiosa.

En su *Tractatus super quatuor Evangelia*, especifica el origen de sus intuiciones alegóricas:

> El Evangelio de Jesús es llamado por Juan «Evangelio eterno», porque lo que Cristo y los Apóstoles comparten bajo una forma sacramental es temporal y transitorio en todo lo que concierne a las expresiones sacramentales en ellas mismas; pero es eterno en lo que concierne a la realidad simbolizada sacramentalmente.

Este pasaje y algunos otros fueron condenados por el protocolo de Anagni, que arrojó una capa de plomo sobre la profecía y el mensaje de Joaquín. Por otra parte fue atacado, aunque raramente nombrado, por san Buenaventura y santo Tomás, detentores oficiales de la verdad escolástica y hermenéutica. En sus comentarios evangéli-

cos, san Buenaventura sigue una concepción individualista edificante de la que está excluida la más pequeña emoción apocalíptica, el más pequeño temblor de espera y de esperanza. Al contrario, Joaquín concibe un organismo cristiano reintegrado, viviendo en la esperanza de la inminente epifanía del Espíritu Santo. Lo que denuncia santo Tomás: al comentar la primera epístola a los Corintios, 13,10 (que dice: «cuando llegue lo perfecto», palabras citadas a menudo por Joaquín), afirma que se trata del Paraíso y en ningún caso de la beatitud terrestre profetizada por Joaquín.

Sin embargo, no se puede decir que Joaquín fuera un herético. Declaraba como caduco solamente aquello que dependía demasiado expresamente de la disciplina eclesiástica. No criticaba ni los dogmas ni la ascesis. Su monasterio de Fiore gozaba de una reputación de ascetismo que superaba la de los cistercienses. Se mostraba sumiso a la Iglesia oficial, pero predicaba que, en el advenimiento de la edad del Espíritu Santo, de la libertad y de la caridad, la Iglesia que conocíamos dejaría de tener razón alguna de ser, de la misma forma que antaño la Ley judía fue suplantada por el Amor del Nuevo Testamento.

Buonaiuti consagra una gran parte de su libro al análisis de la época, análisis tanto más necesario cuanto que la ajetreada historia de la Italia meridional, desde la conquista normanda de Sicilia al reinado de Enrique VI, repercute en el mensaje apocalíptico del abad de Fiore. Las desesperanzas y las esperanzas del tiempo ¿no despuntan ellas debajo de sus profecías, situadas por supuesto en otro plano?

El apocalipsis siempre ha representado una cristalización de la esperanza colectiva en un hombre nuevo, más puro y más libre, llamado a desempeñar otro papel religioso, a instaurar una vida redimida. Roma ahogó el apocalipsis de Joaquín, porque la burocracia eclesiástica y los escolásticos no sacaban provecho de ella. Pero ahogar un movimiento apocalíptico significa fomentar el despertar del paganismo (o incluso provocar un cisma herético, algo sin embargo bastante poco frecuente en el misticismo católico): y, en efecto, el Renacimiento se orientó hacia una cultura clasicista y pagana. El hombre nuevo y libre profetizado por Joaquín debía nacer más tar-

de, porque respondía a una necesidad que no hubiera podido cumplirse en el siglo XII, pero nació completamente separado de la Iglesia. Entre tanto, la experiencia franciscana, que debía mucho a Joaquín, había sido poco a poco asimilada por la Iglesia. El hombre nuevo no podía, pues, nacer en el seno de las estructuras católicas. Además, como reacción al yugo de la Escolástica, los valores cristianos fueron excluidos del nuevo humanismo. El hombre del Renacimiento perdió la relación directa con lo trascendente; lo profano sustituyó a lo espiritual.

Me pregunto —como, por otra parte, ha empezado a hacerlo en Alemania la escuela de Burdach, cuyos estudios novedosos[2] han inspirado la brillante exégesis de Buonaiuti— si no se debería enlazar el Renacimiento con las esperanzas apocalípticas suscitadas por el abad de Fiore. Y si el Renacimiento no es la realización en el plano humano de las visiones que hubieran podido haberse cumplido en el espíritu cristiano si la Escolástica y el Vaticano no hubiesen legislado de forma estricta la experiencia cristiana de Occidente.

Ernesto Buonaiuti refuta las reivindicaciones bizantinas sobre Joaquín de Fiore, que todo el mundo aceptaba, desde Tocco hasta Anitchkof, cuyo *Joaquín de Fiore y los medios corteses* (Roma, 1931) podría sugerirle a un bizantinólogo nuevas y fructuosas investigaciones. Pienso en efecto que sería fascinante para un bizantinólogo, con la condición de que sea un buen conocedor de san Nilo y de las tradiciones cenobíticas diseminadas en el sur de Italia, retomar, con nuevos objetivos, la cuestión del apocalipsis joaquinita. Por otra parte, aparecen curiosas similitudes en un apocalipsis judeo-bizantino de comienzos del siglo XIII[3]. ¿Acaso es pura coincidencia?

(1931)

2. *Reforma, Renacimiento, Humanismo*, S. Paetel, Berlin, 1918.

3. Cf. S. Krauss, «Un nuevo texto para la historia judeo-bizantina»: *Revue des Etudes Juives*, fasc. I, 1929.

UN EPISODIO DE *PERCEVAL*

Hay un episodio muy significativo en relación con Perceval. Se dice que, una vez, el Rey Pescador (*li rois peschëors*) cayó enfermo y nadie podía curarle. Era una extraña enfermedad: impotencia, vejez, debilitamiento extremo. Recordemos que este Rey Pescador, que dio pie a tantas interpretaciones, era, en algunos textos medievales, también el rey del Grial; o en cualquier caso, en directa relación con el santo cáliz que, según cuenta la leyenda, fue traído a Europa por José de Arimatea. No es este el lugar, ni tampoco nuestra intención, descifrar el sentido simbólico del nombre de «Rey Pescador» (*li riche pescheür*). Basta con recordar que el «pez» ha simbolizado la *renovación*, el *renacimiento*, la *inmortalidad*. La copa del Santo Grial se confundía, a veces, con el «rico pescador»; por ejemplo, en *Joseph de Arimathea* de Roberto de Boron. Por otra parte, la leyenda del Grial ha incorporado elementos de la tradición céltica, nórdica. Y esta tradición céltica habla de un «pez de la sabiduría» (*salmon of wisdom*), que puede ser relacionado con el Grial y el «Rey Pescador»[1].

La enfermedad del Rey Pescador provocó la esterilidad de toda la vida del castillo en el que agonizaba el misterioso soberano. Las aguas dejaron de correr por sus cauces, los árboles dejaron de reverdecer, la tierra dejó de dar frutos, y las flores, de brotar. Se decía que

1. A. Nutt, *Studies on the Legend of the Holy Grail*, London, 1888, p. 158.

la maldición era tan fuerte e incomprensible que incluso los pájaros dejaron de unirse entre ellos, y las palomas se marchitaban entre las ruinas hasta que caían desplomadas, barridas por las alas de la muerte. Incluso el castillo se deterioraba. Sus muros se venían abajo, carcomidos por un poder invisible; los puentes de madera se pudrían; las piedras se desprendían del terraplén y se transformaban en polvo, como si los siglos fueran segundos (para poner en evidencia la significación del detalle que estoy comentando, los episodios que acabo de narrar han sido recogidos de dos textos distintos: el primero se refiere a sir Gawain, el otro a Perceval; el primero es del ms. Bibl. Nat. F. Français, 12.576, citado por Jessie L. Weston[2]; el otro, de *Perceval*[3]).

Caballeros de todos los rincones del mundo venían al castillo, atraídos por la fama del Rey Pescador. Pero se quedaban tan asombrados por el estado deplorable del castillo y la misteriosa enfermedad del rey, que se olvidaban de los motivos por los que habían venido —preguntar por la suerte y el lugar del santo Grial— y se acercaban al enfermo, compadeciéndole y animándole. Pero después de cada visita, el rey se ponía más enfermo y toda la región parecía más asolada. Y los caballeros que se quedaban a pernoctar en el castillo eran encontrados muertos al día siguiente.

Pero he aquí que el joven Perceval se encamina hacia el castillo del Rey Pescador, sin conocer su deplorable estado de salud. Recordemos, de paso, que Chrétien de Troyes, en su *Perceval* (novela que ha quedado, como se sabe, sin terminar), presentaba a su héroe como un tonto. Para exaltar la gracia divina que iba a transfigurar al joven paladín, Chrétien de Troyes le presenta como un *Perceval le simple*, o, tal como dice Nutt, un ejemplar del *Great Fool*, tipo muy bien conocido dentro del folklore universal[4]. La entrada de Perceval es ridícula: todos los caballeros empiezan a reírse cuando le ven montado en su caballo y pasando con *gaverlos*. ¿Qué es más ridículo para un caballero que servirse de un látigo (*une roote*) para mover

2. *From Ritual to Romance*, Cambridge, 1920, p. 12.
3. Ed. Huncher, p. 466, citado por Weston, *op. cit.* p. 13.
4. Cf. E. Anitchkof, *Joachim de Flore et les milieux courtois*, Roma, 1931, pp. 308-309.

de sitio su caballo? Al llegar a la corte del rey, Perceval continúa comportándose como un payaso, provocando la risa de sus vecinos con sus rudas maneras. No solamente es rudo, sino que es simple y llanamente tonto. Chrétien de Troyes nos dice que, al encontrarse con una joven, Perceval se abalanza sobre ella y la besa, porque le habían dicho que así dictaban las leyes de la *courtoisie* (todos los episodios aparecen citados en el libro de Anitchkof, pp. 309 ss.).

¿No os parece que este Perceval, por lo menos tal como lo entendía Chrétien de Troyes, es un admirable prototipo de Don Quijote? Sus hazañas son idénticas y la psicología muy similar. Por ejemplo, el caballo malogrado de Perceval y lo grotesco de su salida (¡su madre intentó impedir su salida, *para que no llegara a ser el hazmerreír de la corte del rey*!), como también la escena del beso de la chica. Pero especialmente significativa me parece la *estupidez* de los dos caballeros. Detrás de esta estupidez y ridículez, operaba la Gracia (en el caso de Perceval) y el Sueño (en el caso de Don Quijote). ¡Qué pena que Unamuno, que se había leído todo, no conociera las sabrosas descripciones de Chrétien de Troyes! El caballero de la triste figura habría encontrado un admirable compañero de viaje en este *Perceval le simple*, que ignora todas las reglas de comportamiento caballeresco y, sin embargo, conserva en sí mismo la Gracia destinada a transfigurar la caballería medieval en un nuevo tipo de humanidad.

Pero volvamos al castillo del Rey Pescador, donde había llegado nuestro Perceval. Tampoco él se muestra como un «enviado», en su primera visita. Al marcharse, le dicen que *tiene que preguntarle al Rey Pescador sobre el Grial*: «Se tu eusses demandé quel' en on faisoit, que li rois ton aiol fast gariz de l'enfermetez qu'il a, et fust revenu en sa juventé»[5]. Y, ciertamente, la segunda vez, al acercarse al Rey Pescador y *al plantearle la pregunta justa*, la pregunta necesaria, el rey se recupera milagrosamente y rejuvenece: «Le rois péschéor estoit gariz et tot muez de sa nature».

En la otra versión de la leyenda, la de sir Gawain, nada más preguntar sobre la *lanza* que traspasó al Salvador en la cruz (un

5. *Perceval*, Huncher, p. 966; Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, cit., p. 13 [*Perceval o el cuento del Grial*, trad. esp. de J. M. Lucía Megías, Gredos, Madrid, 2000].

sustituto o un complementario de la copa del Grial), «las aguas volvieron a correr de nuevo por sus cauces y todos los bosques reverdecieron» (Weston, *op. cit.*, p. 12). Otras versiones mencionan la restauración milagrosa del castillo y la regeneración de toda la tierra debido a la sencilla pregunta de Perceval...

Fue suficiente una sola pregunta para que se cumpliera el milagro. Pero la pregunta de Perceval *era la pregunta esperada*. Porque nadie había vuelto a plantearla, porque ningún caballero estaba tan impregnado por la locura de la búsqueda del Grial, que se hubiera atrevido a prescindir de cualquier regla de buen comportamiento (no hacer preguntas a un hombre enfermo) y descubrir el misterio del santo cáliz: por eso se había agravado la enfermedad del Rey y el ritmo de toda la vida cósmica se había alterado. No se trataba, pues, de una pregunta sencilla (como todas las otras preguntas que los caballeros habían hecho antes de la venida de Perceval), sino de *la pregunta justa*, la única anhelada, la única que podía tener eficacia. Las preguntas de los demás surgían del asombro o de la educación, pero no de una necesidad urgente por conocer la verdad y la salvación, porque eso es lo que significaba para el mundo medieval el Santo Grial: la verdad y la salvación. Perceval, en cambio, que había venido al castillo para encontrar el Grial, plantea *una sola pregunta*: la pregunta justa. Y tenemos que observar que su formulación no afecta solamente a Perceval. Incluso antes de recibir una respuesta sobre el Grial, la mera articulación correcta de la pregunta justa trae consigo una regeneración cósmica, que se extiende a todos los niveles de la realidad: las aguas corren, los bosques reverdecen, la fertilidad vuelve a la tierra, la virilidad y la juventud del rey se restauran.

Este episodio de la leyenda de Perceval me parece muy significativo para la condición humana en su totalidad. Puede que sea nuestro sino rehuir *la pregunta justa*, necesaria y urgente, la única pregunta que cuenta y fructifica. En lugar de preguntarnos, en términos cristianos: «¿Dónde está la verdad, el camino y la vida?», erramos por un laberinto de preguntas y preocupaciones que pueden tener un cierto encanto e incluso ciertas cualidades, pero que, sin embargo no hacen que toda nuestra vida espiritual fructifique.

Este episodio de Perceval expresa admirablemente el hecho de que, incluso antes de haber encontrado una respuesta satisfactoria, «la pregunta justa» regenera y fertiliza; y no solamente al ser humano, sino todo el Cosmos. Nada puede reflejar mejor el fracaso del hombre que evita preguntarse sobre el sentido de su existencia que este cuadro de toda la creación que sufre esperando una pregunta. Tenemos la impresión de que estamos solos en el fracaso, porque evitamos ponernos esta pregunta: ¿dónde está la verdad, el camino y la vida? Creemos que la salvación o nuestro naufragio es un asunto privado, que nuestra problemática, buena o mala, nos concierne sólo a nosotros y a nadie más.

Pero esto no es verdad. Existe una solidaridad entre los hombres, incluso cuando se trata de su destino espiritual, y no solamente en los niveles más inferiores, en los instintos o los intereses económicos. Es difícil que un hombre alcance por su cuenta la salvación (alguien que está forzosamente en medio de los demás), si sus vecinos ni siquiera se plantean el problema de la salvación. Un pensador tan profundo y original como Orígenes no dudó en afirmar que los hombres se salvarán todos juntos (*apokatástasis*) y no uno por uno. Es difícil decir en qué medida tenía razón. Pero es seguro que la ecumenicidad sigue siendo el ideal de cualquier forma de vida cristiana.

Y si interpretáramos el episodio de *Parsifal*, podríamos decir que toda la creación sufre por la indiferencia del hombre ante la pregunta central. La solidaridad se extendería, pues, no solamente sobre toda la comunidad humana, sino sobre la misma vida cósmica, animada o aparentemente inanimada, que nos rodea. *Paideuma* sufre, se adultera con nuestro fracaso insignificante. Perdiendo el tiempo en asuntos fútiles y preguntas frívolas, no nos matamos únicamente a nosotros mismos, tal como ocurrió con aquellos caballeros ignorantes de la leyenda del Rey Pescador. También matamos, con una muerte lenta y esteril, a una pequeña parte del Cosmos. Cuando el hombre olvida preguntarse dónde está la fuente de su salvación, se marchitan los campos y se entristecen los pájaros. ¡Qué admirable símbolo de la solidaridad del hombre con todo el Cosmos!

Y entonces, a la luz de este episodio de *Parsifal*, ¡qué enorme importancia adquieren, de repente, todos los que no dudan en pre-

guntarse, una y otra vez, sobre la verdad y la vida! Las preguntas que sobresaltan su sueño y los dramas que maceran sus almas, solamente ellas logran sostener y alimentar a todo un pueblo. A través de la pasión de estos pocos elegidos, fructifica y triunfa la cultura de cada nación, y la historia encuentra su camino. Pero no es solamente el hecho de que los hombres conserven su *salud* por culpa de las preguntas que plantean estos pocos elegidos, que, como Perceval, padecen por nuestra inercia espiritual; sino que toda la creación enfermaría y se volvería estéril por culpa de nuestra falta de inteligencia, generosidad y valentía. Me gusta pensar, tal como deja a entender *Parsifal*, que nos habríamos vuelto de repente, de la noche a la mañana, estériles y enfermos, como toda la vida del castillo del Rey Pescador, si no existieran, en cada país y para cada momento histórico, ciertos hombres valientes y preclaros que se atreven a *plantearse la pregunta justa.*

(1938)

ÍNDICE DE NOMBRES RUMANOS

ALECSANDRI, Vasile (1818-1890): Dramaturgo, poeta, prosista (y en otra faceta político de primer orden), fue uno de los escritores fundadores de la literatura rumana.

BLAGA, Lucian (1895-1961): Poeta, dramaturgo y filósofo (véase *supra*, el capítulo «Lucian Blaga y el sentido de la cultura»), su obra le convierte en uno de los escritores y pensadores rumanos más importantes del siglo XX, que ha dejado marcado con su huella.

BOTTA, Dan (1907-1958): Poeta y ensayista, seguidor de Mallarmé y Valéry, defiende el concepto de poesía «pura», en la que el hermetismo debe proteger el misterio.

BRUMARESCU, V.: Fundador y director de un Taller nacional de arte (escuela de artesanía folklórica) desde 1920 hasta 1930.

CĂLINESCU, George (1899-1965): Poeta y novelista, pero sobre todo crítico literario, destaca sobre todo como autor de una monumental *Historia de la literatura rumana desde sus orígenes hasta nuestros días*.

CANTEMIR, Dimitrie (1673-1723): Príncipe de Moldavia entre marzo y abril de 1693, y después entre 1710 y 1711, escribió numerosas obras de erudición y literarias, históricas y geográficas, entre ellas la *Crónica de la antigüedad de los rumano-moldavo-valacos*, en la que defendía los orígenes latinos del pueblo rumano.

CARAMAN, Petru (1898-1980): Reputado folklorista y etnógrafo, sus tesis sobre *La leyenda del Maestro Manole* fueron retomadas por Eliade.

CREANGĂ, Ion (1839-1889): Autor de *Cuentos* inspirados en el folklore y de los *Recuerdos de infancia*, es el escritor rumano que mejor ilustra el humor y la sabiduría populares y donde el lector se reencuentra con sus raíces campesinas.

EMINESCU, Mihai (1850-1889): Es el Poeta nacional rumano. Renovó la expresión poética, la lengua y la sensibilidad literaria. Ignorado en vida, se convirtió tras su muerte y sigue siendo hoy un verdadero mito, gracias a la riqueza de su poesía.

GUSTI, Dimitrie (1880-1955): Sociólogo y filósofo, fundó y dirigió entre otros el Instituto social rumano y el Consejo nacional de investigación científica.

HURMUZACHI, Docsachi Eudoxiu (1812-1940): Historiador, escritor y hombre político, su obra (en especial una *Historia de los rumanos* en diez volúmenes) y su actividad han marcado la Rumanía moderna. Murió asesinado por los fascistas de la Guardia de Hierro.

LUNGEANU, Mihail (1876-1966): Autor de novelas y relatos sobre la vida de los campesinos, donde acumula todos los tópicos.

REBREANU, Liviu (1885-1944): Uno de los más grandes novelistas rumanos. Describe, con un rigor a veces próximo al naturalismo, la condición social inhumana de los campesinos rumanos al principio del siglo XX.

SAINEANU, Lazar (1859-1934): Lingüista y folklorista, publicó en especial un *Diccionario universal de la lengua rumana*.

STAHL, Henri, H. (1901-1991): Sociólogo, historiador y economista, escribió entre otras obras de referencia sobre la aldea rumana.

Mircea Eliade

Nacido en Bucarest en 1907, se licenció en filosofía en 1928. Viajó a la India, donde residió hasta 1931 y estudió sánscrito, religión y filosofía hindú con Dasgupta. Fruto de esta experiencia fue su tesis doctoral sobre el yoga. Hasta el inicio de la segunda guerra mundial enseñó historia de las religiones en la Universidad de Bucarest. Exiliado en París en 1945, fue profesor en la École des Hautes Études y en la Sorbona. A esta etapa, en la que comenzó a escribir en francés, pertenecen obras como su *Tratado de historia de las religiones* (1949), gracias a las cuales se fraguó su reconocimiento como comparatista y fundador de una metodología para el estudio de las religiones. Colaboró con Carl Gustav Jung en el círculo Eranos y con Ernst Jünger en la revista *Antaios*. En 1956 se trasladó a los Estados Unidos. Allí desarrolló su labor docente e investigadora en la Universidad de Chicago, donde ocupó la cátedra de Historia de las religiones hasta su muerte en 1986.

Mircea Eliade no fue un simple erudito, sino también, y desde muy temprano, un notable ensayista, articulista, memorialista y narrador. Así, aunque entre sus publicaciones más importantes cabe señalar la inacabada *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* (1976-1985) y la *Enciclopedia de las religiones*, de la que fue director, es autor de numerosos ensayos y novelas. Entre los primeros se cuenta *Fragmentarium*, publicado en esta misma Editorial.